



# القاهرة

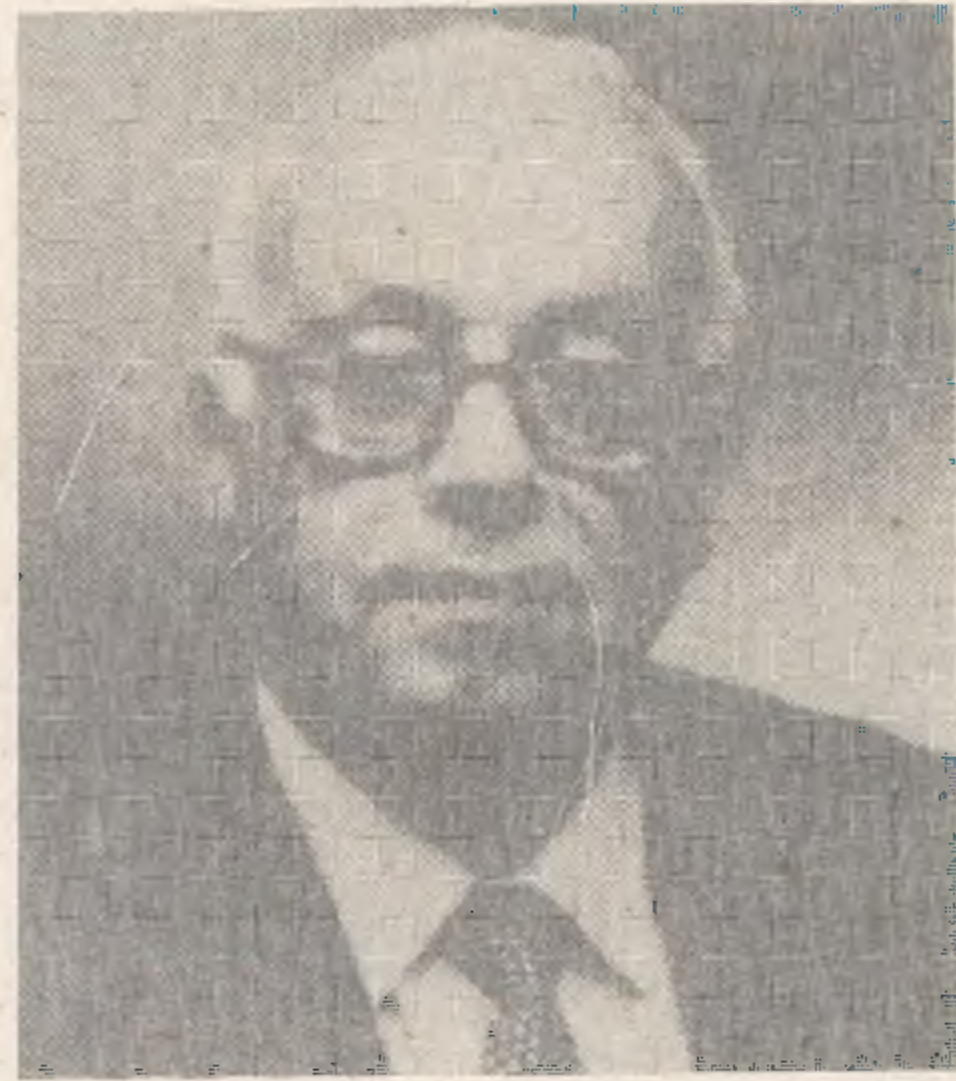
أدب . فكر . فن .

AL-QAHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ١١٤ • مارس — يوليو ١٩٩١

## من موضوعات العدد:

- الأهوانى وتاريخ الفلسفة فى الجامعة
- مصادر الفودقىل المصرى وتطوره
- الله والشيطان والنفس الانسانية
- البعد الاجتماعى فى مدينة صلاح عبد الصبور
- المحاكاة وفنية الادب
- زكى مبارك فى ذكرى ميلاده المئوية



تحقيق عن  
تواصل الثقافة العربية

حوار مع فؤاد زكريا

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

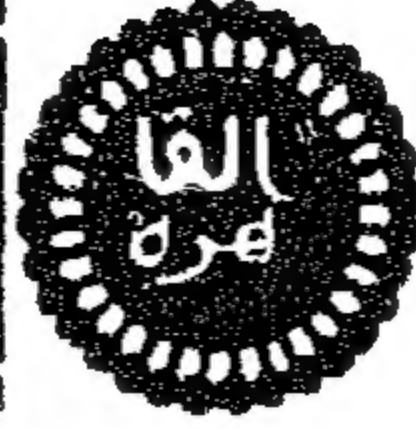
التمن ( جنيه مصرى )



**إمرأة في غابة باريسون  
للفنان الفرنسي نارسيس دياز**







## الافتتاحية

## الدراسات

## قصص

## شعر

## موسيقا

## مسرح

## سينما

## فنون تشكيلية

## أصوات وتعليقات

## حوارات وتحقيقات

## رسائل ومتابعات

## رسائل جامعية

## من المجلات العربية

## من المجلات العالمية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

فنية الأدب كمشاهدة ..... د. إبراهيم حمادة

- د. أحمد فؤاد الأهواني وتاريخ الفلسفة في الجامعة ..... د. أحمد عبد الحليم عطية ٦  
الله والشيطان والنفس الانسانية ..... ت / شاكرا هيكل ١٠  
عن عبد الحكيم قاسم ..... اعتدال عثمان ١٦  
الفوقيل المصري مصادره وتطوره (٢) ..... د. جلال حافظ ١٩  
عالم محمد كمال محمد القصص ..... أحمد عبد الرازق أبو العلا ٢٤  
الكسي لاجوسا .. كانت من جنوب أفريقيا ..... فؤاد قنديل ٣٣  
البعد الاجتماعي في مدينة صلاح عبد الصبور ..... صباح محمود شبكة ٤٠

- مؤانسة ..... عبد الحكيم حيدر ٤١  
شعر البنات ..... سعد القرش ٥٦  
عكس الصورة ..... مصطفى أبو النصر ٩٠

- ابن الحوية / للشاعر البحريني ..... علي الشراوى ٤٢  
مساء ..... محمود قرني ٥٥  
طفل ..... وليد منير ٦٦  
سيرة المنسى ..... مهدي محمد مصطفى ٧٩  
حيرة ..... سعيد ربيع ١٠٢

سان سانس ، صاحب الكونشيرتو المصري ..... د. زين نصار ٩٦

- المسرح بين الفاعل التاريخي والفاعل الاجتماعي ..... د. أبو الحسن سلام ٧٢  
كراسي أونيسكو الفارغة ..... د. أحمد سخوخ ١٠٤

حول فيلمي : اللعب مع الشياطين وشباب على كف عفريت ..... أحمد عبد الله ٥٨

عن معرض الفنان السعودي : عبد الرحمن السليمان ..... م . م ١٢٤

أصوات وتعليقات ..... التحرير ١١٤

- حوار مع د. فؤاد زكريا ..... عصام عبد الله ٥١  
تواصل الثقافة العربية ..... مديحة أبو زيد ٦٨

- رحيل الباحث عن المثل العليا ... توفيق الطويل ..... د. عاطف العراقي ٤٦  
في ذكرى ميلاده المئوية : زكي مبارك ونقاد عصره ..... أحمد حسين الطماوي ٨٢  
مهرجان المركز الكاثوليكي للسينما المصرية (٣٩) ..... ياقوت الديب ٨٧  
رسالة مدريد : عودة أورست من المنفى إلى خرائب الواقع ..... حسن عطية ٩٣

الصحافة المصرية وثورة ١٩١٩ ..... عرض / خلف الميري ٦٢

ابن خلدون والفلكلور ..... د. عبد اللطيف البرغوثي ١٢٢

- كتاب صفار السن ..... محمود قاسم ١١٨  
الكتابة على وتيرة واحدة ..... ١٢٠

- الخطاب الروائي في رواية ١٩٥٢ / جميل عطية إبراهيم ..... عرض / شمس الدين موسى ١٠٧  
قراءة في قصص « أن نجوا » / محمد محمود عبد الرازق ..... عرض / كمال مرسى ١٠٩  
التحولات في سينما يوسف شاهين ..... عرض / سعاد سليمان ١١١

المحاورات العبقريّة في الصحافة الأدبية ..... أحمد عنتر مصطفى ١٢٨



## عدد ممتاز ( جنيه مصرى أو ما يعادله )

### الاسعار فى البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليرة . الاردن ٧٥٠ فلس . تونس  
١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين  
٧,٠٠ فلس . قطر ٧,٠٠ ريال . المملكة العربية  
السعودية ٧,٠٠ ريال . دب / ابو ظبى ٧,٠٠  
درهم . مسقط ٨٠٠ بيه . غزة / القدس / الضفة  
١,٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن  
١,٥٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

### الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١١٥٠ قرشا ، ومصاريف  
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة  
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .

### الاشتراكات من الخارج

الاشتراكات من الخارج  
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد :  
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا  
١٨ دولاراً .  
المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

## القاهرة

رئيس مجلس الادارة

ا . دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

ا . دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

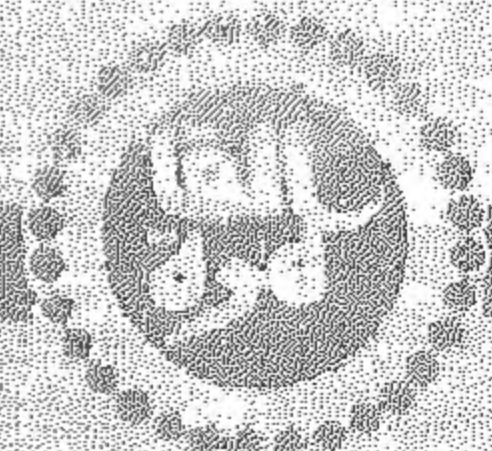
شمس الدين موسى

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

عصام عبد الله







المستعملة في نوع من الأعمال الفنية مرئية كاللون في التصوير والشكل في النحت والعمارة ، أو قد تكون سمعية في بعضها الآخر كالوزن أو الإيقاع أو اللفظ ، كما تتمثل على أنحاء مختلفة في الشعر ، والرقص ، والموسيقى .

ففي موضوع مسرحية «أوديب الملك» مثلاً — يقوم الشاعر التراجيدي اليوناني سوفوكليس ، بمحاكاة ، أو فلنقل بإعادة خلق صراع طاغ يدور بين مشيئة الهية وإرادة بشرية داخل عقل رجل قوى معند بنفسه ، يدفع تدرجياً إلى مواجهة حقيقية مرعبة ، والاعتراف المدعن بأنه مذنب بقتل والده ، والزواج من أمه دون قصد .

ومفهوم الفن بصفة عامة كمحاكاة ، يعود — من الناحية التاريخية — إلى أرسطو ، وقبله أستاذه أفلاطون ، الذي قدم هذا المفهوم في كتابه العاشر من «الجمهورية» ، حيث وصف الأدب والتصوير — في لهجة مستعجلة ومستعجلة — بأنها — كمحاكاة — بعيدين عن الحقيقة درجتين .

- والمفهوم الأفلاطوني للمحاكاة يعود إلى نظريته المعروفة بـ «نظرية المثل» . فالإله خلق في عالم المثل ، المثال الأول لكل شيء في الحياة على نحو كامل ومتكامل ، ولكننا لا نستطيع رؤيته .
- أما كل ما نراه ويحيط بنا في واقعنا من موجودات محسوسة ، إنما هو تقليد أو صورة تحاكي — على نحو شاحب — نظائرها الكامنة في عالم المثل . وهذا يعني — ضمناً — أن عالمنا خال من المثل الأعلى . ثم يأتي الفنان — سواء كان مصوراً أو شاعراً — ويقلد تلك الملموسات الحياتية التي يطلق عليها أفلاطون المحاكيات الأولى . فالسرير الذي صنعه النجار تقليداً للسرير المثالي ، يحاكي الفنان دون أن يفهم مم يتركب ، أو كيف يتركب . وللتخيل — كمثال آخر — زهرة متفتحة على حافة غدير ، وصورتها منعكسة على صفحة الماء . إن هذه الزهرة الواقعية الملموسة ، هي مجرد

# فنية الأدب كمحاكاة

## ● المحاكاة ●

من الملاحظ أن نظرية المحاكاة في الفن ، هي أقدم النظريات التقليدية ، وأهمها وزناً ، وأكثرها انتشاراً . وهي تعد الأدب فناً ، باعتباره شكلاً من أشكال المحاكاة ، وبذا تربط جوهرياته بمعطيات الحياة ، إنها تراه وسيلة لإعادة صياغة التجارب البشرية في مادة لغوية موحية . والمادة — على نحو مطلق — هي التي تحدد نوعية الفن . فمن الممكن — كما رأى أرسطو — أن يعالج مبدعو أشكال فنية مختلفة موضوعاً واحداً ، ولكنهم يختلفون فيما بينهم — بصفة أساسية — من حيث استخدام صنفه المادة الموظفة في العملية الفنية . فقد تكون المادة

إذا قلنا بأن الأدب تركيب لفظي ، سلمنا بذلك دون حرج ، أما إذا وصفناه بأنه فن ، حق لنا أن نتساءل : على أي أساس من الفنية تعتمد هذه اللفظية المسلم بها سلفاً ؟؟ أي ، لماذا يعد هذا التركيب اللغوي فناً ؟؟

الواقع ، أن هناك إجابات مختلفة على هذا التساؤل منذ العصر الذهبي للأدب اليونانية وحتى الآن . ولكن إذا قصرنا النظر على الإجابات التقليدية ، ألفيناها تكاد تتمثل في ثلاث نظريات أساسية تميل إلى اعتبار الأدب فناً عن طريق ربطه بشيء خارج نفسه ، وهي : نظرية المحاكاة ، ونظرية التأثير ، ونظرية التعبير . وإلى جانب ذلك — بالطبع — نظريات أخرى محدثة ، مثل نظريتي الابتداء ، والبناء .

ولنوجز التأمل في تحليل أولى هذه النظريات .



محاكاة لنظيرتها المثل الكامنة في عالم المثل ، أى أنها تقليد للمثال الأول . أما الزهرة الثالثة المنعكسة في الماء ، فهي المثال الثالث والذي يعد محاكاة المحاكاة . فإذا ما اعتبرنا تلك الصورة المنعكسة على صفحة الغدير هي اللوحة التى يرسمها الفنان ، أو العملية الأدبية التى يبدعها الشاعر ، فمعنى ذلك أن المعالجة الفنية بعيدة عن الحقيقية درجتين .

أما أرسطو ، فإنه يعيد رؤية معنى المحاكاة الأفلاطونى ويختلف معه ، بل ويثريه بملاحظاته الدقيقة التى تولدت عن تأملاته ودراسته لمئات الأعمال الفنية فى مجالات الشعر المتنوعة ، بالإضافة إلى مصنفات الموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية .

فهو لا يعتقد إلا فى هذا العالم الواقعى الملموس ، مما ينفى تماماً كونه ظلاً لعالم المثل ، الذى يعتبر — فى رأيه — لا وجود له . وعلى هذا ، فإن الفنان يحاكي هذا العالم الوحيد المحيط بنا . ومن ثمة ، فإنه بتقليده له يعتمد على الحقيقة درجة واحدة ، لا درجتين كما زعم أفلاطون .

وعندما قال أرسطو — فى الفصل الأول من كتابه « فن الشعر » — أن الشعر الملحمى ، والتراجيدى ، والكوميدي ، والديرامى ، وغالبية ما يؤلف للصفر فى النأى واللعب على الفيتارة أشكال من أشكال المحاكاة ، فإنه كان يعنى — ببساطة — أنها

وسائط للنقل المباشر من الطبيعة التى لا وجود مثالياتها على الإطلاق . وتشير تلك المحاكاة — ضمناً وعلى نحو اصطلاحى — إلى إعادة صياغة ، أو إعادة خلق الموضوعات الحياتية . أى أن ما ينعكس فى العمل الفنى من أفعال ومواقف وشخصيات وانفعالات وأشياء أعجمية وجمادية إنما هو مشابه لمثله فى الواقع ، وليس صورة فوتوغرافية له . ومن ثم ، كان الشعر خلقاً ، باعتباره محاكاة لانطباعات المؤلف الذهنية ، وليس نسخاً مباشراً للحياة ، أى أنه تمثل خاص لبعض جوانبها .

ويبرر أرسطو احتمالية اتهام الشاعر بأن محاكياته غير حقيقية أو مطابقة للطبيعة ، بأن الشاعر — حسب قاعدتي الممكن والضرورة — يحاكي الأشياء بأنها كانت كذلك . وبهذا المعنى الأرسطى العريض ، فإن الشاعر بمحاكياته يقدم حقيقة أسمى ، أو واقعاً جديداً تعلو منزلته على الواقع الفعلى . وفى هذا — كما هو واضح — نفى للنقل الحرفى من الحياة ، وتأكيد على أن الفنان المحاكي يستوحى الواقع كما يبدو من خلال حواسه ، أو أنه يحاكي النموذج الذى يتمثل فى ذهنه .

ولقد بقى هذا المفهوم سائداً خلال عصور طويلة من حياة النقد الأدبى الغربى ، ودارت فى فلكه متشابهات قال بها كثير من النقاد والشعراء من أمثال : هوراس ، واسكاليجر ، وكاستلفترو ، وسيدنى ، وجونسون ، وكورن ، وموليير ، ودرايدن ،

وأديسون ، ولسنج ، وديدرو ، وجوته ، وهازلت ، وكولريديج ، وتين ، ونيتشه .. الخ .

يقول هوراس (٢٠ ق . م) « أود أن أنصح هذا الذى تعلم صنعة المحاكاة ، بأن يهتم بالحياة وبالسلوكيات ، وأن يستمد من ذلك الكلمات الحية » . ويقول كاستلفترو (١٥٧٠) « إن الشعر قصة ، تسير ما يشبه أفعال الإنسان » . ويقول سيدنى (١٥٨٣) « إن الشعر هو فن من فنون المحاكاة ، هكذا اصطلاح عليه أرسطو فى كلمة mimesis التى تعنى إعادة عرض الحياة ، أو التشبه بها ، أو تقديم — على نحو مجازى — لوحة ناطقة » . ويقول درايدن (١٦٩٥) « لكى نحاكي الطبيعة على نحو أحسن فى أى موضوع إنما يعنى الاتقان ( سواء فى التصوير أو الشعر ) . وكلما اقتربت هذه اللوحة أو تلك القصيدة من الطبيعة ، كانت هى الأكثر جودة » . ويقول هازلت (١٨١٦) « إن قاعدتي المحاكاة والتخيل لا يتمايزان فحسب ، وإنما يتعارضان أيضاً . فالتخيل هو تلك القوة التى تعيد عرض الأشياء ، لا كما هى وإنما كما تصاغ طبقاً لمشاعرنا وتخيلاتنا » .

وهكذا تتوالى عشرات الأقوال عن المحاكاة كأس للعملية الأدبية المبدعة . وإذا ما حاولنا تحليل هذا التعليل لفنية الأدب كمحاكاة تمخضت المحاولة عن رؤيتين مهمتين :

١ — الأولى منها تعنى محاكاة الحياة حرفياً كما تحاكي المرأة ما يقع أمامها . ولكن إذا ما سلمنا — فى ضوء هذا المدلول — بأن موضوع الأدب هو فعلاً تجارب البشر فى حالاتها المختلفة ، فإنه يتبدى فى هذا التسليم خلل شديد لحظة أن ندرك بأننا نغفل ما يحدث من تحولات وتغيرات للمادة الحياتية الخام ، بعد أن تصبح مصاغة فى أى قالب أدبى ، سواء كان قصيدة ، أو قصة ، أو رواية ، أو مسرحية .

كما تنبثق من إدراكنا لهذا الخلل قضية أخرى مهمة ، وهى أن مصطلح





« الحياة » نفسه ملتبس الدلالة ، لأنه يحتمل بدوره عدداً من التأويلات المتباينة ، فعندما قال شكسبير على لسان هاملت — في المشهد الثاني من الفصل الثالث في المسرحية المسماة بنفس الاسم — « بوجوب » إمساك المرأة أمام الطبيعة » ، فإن مصطلح الطبيعة ذاته يبدو متعدد الدلالات . فهو لا يشمل أبرز العناصر الطبيعية الخارجية الملموسة فحسب كما يبدو للوهلة الأولى ، وإنما ينطوي أيضاً على معنى الطبيعة الإنسانية ، بل وكذلك مشتملات الكون كله . أما الدكتور صمويل جونسون ، فقد ألح إلى الطبيعة بما يعنى السلوكيات والتصرفات الاجتماعية .

وإذا ما تجاوزنا هذين التفسيرين باعتبارهما الاحتمالين غير الوحيدين ، نلاحظ خلال العصور السالفة ظهور اتجاهين أساسيين مختلفين حول فهم مصطلح « الحياة » التي يحاكيها الأدب ، وأول هذين الاتجاهين يفهمها على أساس أنها مجموعة التجارب التفصيلية العديدة المتنوعة التي تصنع الوجود اليومي للإنسان . أما آخرهما — الأكثر استيعاباً للحياة — فهو يراها في مظاهرها العامة والشمولية الثابتة في النوع البشري .

ورغم ذلك ، فإن هذين الاتجاهين لا يفصحان تمام الإفصاح عن أى وجه من الحياة يحاكيه الأدب .

٢ — أما الرؤية الأخرى لمحاكاة الحياة ، فهي تعنى إعادة تفسيرها ، وإعادة خلقها . وهنا يتجلى التأكيد الأساسى على ( كيفية ) محاكاتها : ياترى أى نوع من ( التزييف ) يمكن اختياره للاستخدام ، أو أى نوع من المرايا يمكن استعماله كى يعكس التجارب الإنسانية ؟؟ وهذه النظرة المتسائلة تقربنا أكثر من إحدى الحقائق الجوهرية المتعلقة بالأدب والتي تعنى صراحة أن المادة الحياتية الخام يعاد تشكيلها ونجرب عليها عمليات من التحوير ، والتغيير ، والإضافة ، والحذف حتى تصبح عملاً أدبياً .



ولكن — مرة أخرى — لا يتضح تماماً من ذلك ما الذى تتركب منه مثل تلك المحاكاة ، مادامت هناك أشياء كثيرة تعتمد في المقام الأول على كيفية إدراك المرء للحياة . فإذا ما فهمت على أنها جملة التجارب التفصيلية العديدة التي يتألف منها الوجود اليومي للإنسان — كما أشرنا في الرؤية الأولى التي تعنى تمام الحياة كما تجري — فإن المحاكاة عندئذ تميل إلى أن تكون صادقة جداً ، وأن تهدف — غالباً — إلى إنتاج الحياة على نحو تفصيلي وفوتوغرافي قدر المستطاع ، بما يمكن أن يتمثل في « شريحة حياتية » كما جاهد أنصار المذهب الطبيعي في تقديمها .

أما إذا ما فهمت الحياة على أساس الرؤية الأخرى التي تعنى محاكاة الأوجه العامة والثابتة في الكيان الإنساني — لا كما هي وإنما كما ينبغي أن تكون — فمن الممكن أن ينتج عن ذلك نوعان من المحاكاة — يهدف أولها إلى عرض ما هو غمطي الهيئة والسلوك كما تعبر عنه الشخصيات المألوفة والمنمطة التي يمكن التنبؤ بخصائصها مثلما نجدها في بعض الأفلام والمسرحيات والروايات المصرية كالخادمة اللعوب أو الشاويش المغفل . أما النوع الآخر من المحاكاة ، فإنه يهدف إلى إعادة خلق المادة الحياتية في صيغة مثالية رفيعة ، حيث تعان فيها — عادة — شخصيات من طبقة النبلاء والعظماء من تجارب خطيرة غير

شائعة على نحو عريض ، كما هو الحال في المسرحيات المأسوية الكلاسيكية الجدية ، وقبلها في التراجيديات الإغريقية التي طبق عليها أرسطو مصطلح المحاكاة .

وفي كلتا الحالتين — التنميطية والمثالية — تستبعد التفاصيل الخصوصية المثيرة للخلط والتشويش من أجل تحقيق الخطوط العريضة الواضحة للتجربة المعالجة . ويصف الدكتور صمويل جونسون هذا النوع من المحاكاة بقوله : « إن مهمة الشاعر أن يتفحص خصائص النوع لا الفرد ، وأن يلاحظ الخصوصيات العامة والظواهر العريضة لا أن يعدد الخطوط الموجودة في إحدى زهرات التوليب ، أو يصف الظلال المتنوعة في الغابة المخضوضرة » .

وفي نهاية هذا العرض الخاطف للدلول مصطلح المحاكاة ، نلاحظ أنه يحتمل تفسيرات متنوعة ومتعارضة ، مما يجعله فضفاضاً في مجال وصفنا للأدب بأنه فن . ومن ثم ، كان المصطلح في صميمه غير مرغوب فيه على نحو جامع ، وخاصة أنه قد يوحى للقارئ المحدث — للوهلة الأولى — بمعنى سلبى فوتوغرافي ، أو كالذى طرحه أفلاطون من قبل وهو أن الأدب مجرد محاكاة للشيء غير الحقيقي .

**إبراهيم حمادة**

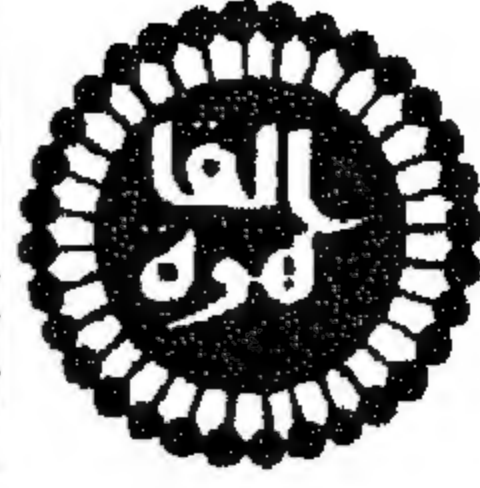
**مراجع**

— أرسطو . كتاب فن الشعر . ترجمة وشرح وتعليق : د. إبراهيم حمادة . القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٣ .

— Johnson, W. S. & Danziger, M. K. An Introduction to Study of Literature Boston, 1968.

— Brownstein, O. L. & Daubert Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory London, 1981.





دراسة

بالإضافة الى يوسف كرم ، كما يمكن أن تندرج داخل « الدرس الفلسفى » جهود كل من : طه حسين واحمد امين نظراً لاهتماماتها بتاريخ الفكر الإنسانى عامة : « اليونانى والفرنسى » عند الأول و« الاسلامى » عند الثانى . وتمثل محاضرات الاساتذة الفرنسيون : لالند وبريه والكسندر كواريه وغيرهم تلك المحاضرات التى ساهمت فى تكوين الأجيال الأولى من الباحثين والمفكرين واساتذة الفلسفة المصريين والعرب - جزءاً من « تاريخ الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية » .

ثم يأتى بعد هؤلاء الرواد « السبعة » خريجي أول دفعة من قسم الفلسفة بآداب القاهرة ١٩٢٩ والتي تشمل د . عثمان أمين ، د . محمد مصطفى حلمى ، د . عبد الرحمن بدوى ، محمود الحضرى وثابت الفندى ، د . نجيب بلدى واحمد فؤاد الاموان ، هؤلاء الرواد الذين كان عليهم تمثل الدرس الفلسفى واستيعابه أولاً ، وتكوين الاجيال التالية من دراسى الفلسفة ثانياً وخلق المناخ العام الصالح لجعل الفلسفة جزءاً من تكوين العقل المصرى والعربى فإلى أى حد نجح هؤلاء فى ذلك ؟ هذا هو السؤال الملح الذى ينبغى على مؤرخ الفكر العربى المعاصر طرحه ، ومحاولة الاجابة عليه . ويسبق هذا السؤال وامثاله سؤال آخر يمثل الأساس لكل المناقشات المثارة حول الفكر العربى المعاصر وهو سؤال يتعلق بنتائج وأنجاز هؤلاء المفكرين ويدور حول إمكانية تأريخ الفكر العربى ويمكن تحديد صيغته هكذا ، ماهو المنهج الملائم لتأريخ الفكر المصرى والعربى عامة والفكر الفلسفى بصفة خاصة ؟ وكيف يمكن التأريخ هؤلاء الرواد وبيان انجازاتهم بحيث نستخلص من تلك الانجازات طبيعة المهمة التى كان عليهم انجازها ؟ كما فرضتها عليهم طبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية التى مروا بها ، وكما حددتها طموحاتهم العلمية من جهة ثانية ؟ . تتعدد المناهج فى محاولة الوصول إلى إجابات عن مثل هذه الأسئلة وأولها لقاء السؤال حول تصور كل من هؤلاء الرواد عن مهمته وطبيعة انجازاته ، لكن يصادفنا ان الكثير منهم رحل عن عالمنا ، واذا حاولنا تفادى

## د . أحمد فؤاد الأهوانى وتاريخ الفلسفة فى الجامعة المصرية

يحتاج الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية - الذى يمثل نقطة مركزية هامة فى تاريخ الفكر المصرى ، ولحظة من لحظات تطور الوعي العربى - الى درس خاص يتجاوز التأريخ إلى الطرح النظرى الذى يمهّد إلى مناقشة اشكالية الفكر العربى ذاته : طبيعته وحدوده ، مجالاته واشكالاته وعلاقاته المختلفة بماضيه من جهة وبالفكر الغربى ، الذى يمثل بالنسبة له حاجزاً ابستمولوجياً ينبغى تمثيل : أدواته ومناهجه ، لغته ومصطلحاته ومشكلاته لتجاوزها من أجل التعامل المباشر ، مع الواقع العربى سعياً إلى إيجاد ابداعاته الخاصة ويشمل « الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية » كل ما القى فى الجامعة الاهلية من دروس فلسفية على ايدي الاساتذة الاوروبيين : سانتلانا وما سينيون والكونت دى جلاززا من جهة والاساتذة المصريون ذوى الثقافة الأزهرية والدراعمية امثال : سلطان بك محمد والشيخ طنطاوى جزمهرى . أو الاساتذة العائدون من بعثاتهم فى أوروبا : منصور فهمى « فرنسا » واحمد على العنانى « المانيا » . كما يشمل جيل الاساتذة بالجامعة المصرية بعد تحويلها إلى حكومية وفى مقدمة هؤلاء : الشيخ مصطفى عبد الرازق والدكتور ابراهيم مذكور ، والدكتور ابو العلا غفنى

د . أحمد عبد الحليم عطية





مثل هذه الصعوبة بالعودة إلى مذكراتهم أو يومياتهم وجدنا نفس الصعوبة حيث لم تهتم الغالبية العظمى منهم بأن تفعل مثلما فعل طه حسين في « الأيام » أو أحمد أمين في « حياتي » فلا يتبقى إلا أن نلتمس ذلك عبر كتاباتهم المختلفة ويقتضينا ذلك في هذه المرحلة على الأقل التعرض لجهود هؤلاء الرواد على حدة ونبدأ بالاستاذ الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ( ١٩٠٨ - ١٩٧٠ )

يمثل الأهواني جهداً ذوياً للدراسة والتحصيل حيث واصل - بعد تخرجه في الجامعة عام ١٩٢٩ - البحث ، بعد أن خانه التوفيق في الحصول على التقدير الذي يكفل له البقاء في الجامعة أو السفر للخارج لاستكمال دراسته مثل بقية زملائه - الذين يذكرهم لنا محمد مصطفى حلمي في مقدمة ترجمة الخضيرى للمقال في المنهج - فحصل على دبلوم التربية العالي عام ١٩٣١ وعين بالمدارس الثانوية منذ هذا التاريخ حتى ١٩٤٤ ، وقد كان لهذه الفترة تأثيرها القوي في توجيهه للدراسات النفسية والتربوية التي شغلته كثيراً وكانت محور دراسته للدكتوراه عن « التعليم في رأى القابس » التي نشرها باسم « التربية في الاسلام » وتمثلت اهتماماته هذه فيما كتبه وترجمه وراجع من كتب حول رائد التربية في العصر الحديث « جون ديوى » الذي كتبه عنه في سلسلة نوابع الفكر الغربى وترجم له « البحث عن اليقين » ١٩٥٩ وعرض لهذا الكتاب في مجلة « تراث الإنسانية » من ١٧٣ - ١٨٥ المجلد الاول [ ، وراجع ترجمة كتابه المبادئ الاخلاقية في التربية . يقول في مقدمة كتابه « التربية في الاسلام » : « التربية نظام اجتماعى ينبع من فلسفة كل أمة وهو الذى يطبق هذه الفلسفة أو يبرزها إلى الوجود . . . ولقد نادى الفلاسفة من اقدم العصور حتى اليوم ، منذ أفلاطون حتى جون ديوى بوجوب الاهتمام بالتربية . . . والتربية صدى في كل أمة لفلسفتها وهى المعبرة عن روحها . . . والتربية التى ذكرها جون ديوى مثال لما يقال اليوم من التربية الحديث ، والمقصود بها معارضة النظم التقليدية في التربية التى تجعل الطالب مجرد آلة تستقبل المعلومات وتحفظها » ( ص ٧ ) .

لا يمكن الحديث عن الأهواني خارج اطار الظروف التاريخية التى ارتبط بها سواء

فيما يتعلق بالتاريخ الاجتماعى والسياسى العام الذى عاشه كمصرى وتفتح عليه ( ثورة ١٩١٩ او تاريخ الجامعة المصرية التى تأسست على جهود الحركة الوطنية المصرية فى جناحها الليبرالى : لطفى السيد ، قاسم أمين وال عبد الرازق . لقد كان الأهوانى أحد سبعة يمثلون الدفعة الاولى لطلاب الجامعة التى نهضت لتلبية تطلعات النخبة المصرية للنهضة والرقى ومواكبة الغرب فى ثقافته وعلومه المختلفة . لقد حرص طه حسين على قيام مصطفى عبد الرازق بتدريس الفلسفة الاسلامية التى يجب الا تترك فى أيدي الاستاذة الاجانب فكان مع الدكتور منصور فهمى الاستاذين المصريين الوحيدين لهذه الدفعة . ويتحدد الجهد الفلسفى للأهوانى من خلال علاقته بهذين الاستاذين فقد حرص فى مقدمة العدد المخصص للذكرى منصور فهمى من مجلة كلية الاداب [ مجلد ١٩ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٧ ] أن يذكر قبل مقالته لقب تلميذه « منصور فهمى بقلم تلميذه » ونفس الإشارة والاشادة نجدها أيضاً فى الشكر الذى وجه لهما وصدر به الخضيرى ترجمته « للمقال فى المنهج »

يرى الأهوانى أن « السمة الغالبة على منصور فهمى والتى تميزت بها حياته هى الفلسفة التى قام بدراساتها ، وقضى حياته فى العمل لها فكان له تلاميذه الذين اخذوا

عنه واتبعوا منهجه ، وهذا ينطبق على الأهوانى تماماً فقد كان أحد هؤلاء التلاميذ الذين استمعوا إلى محاضراته اعوام ٢٧ - ١٩٢٩ . وهو يعرض فى مقالته لحياة استاذة أولاً وثانياً منهجه فى التعليم ، أى أن النقطة الاولى فى فلسفة فهمى التى يقف أمامها الأهوانى هى التعليم الذى كان محور اهتمامه . لقد تأثر الأهوانى كثيراً باستاذة رغم تشبعه بحماسة الشعب تلك التى أحسها فى العقد الثالث من هذا القرن ، ففى مقابل الظفر بالشهادة والوظيفة التى تؤمن الحياة كان فهمى يدعوهم لطلب العلم للعلم يقول الأهوانى : « تلك هى العبارة التى رسمت فى نفسى ونقشت فى صفحة ذهنى حتى اليوم » إن طلب العلم لذاته غاية اسمى ترفع من شأنه وتأخذ بيده وإن الامم ما نهضت إلا حين سعى ابنائها يطلبون العلم للعلم وما تأخرت الا حين أخضع أهلها العلم لغايات الدنيا فأنصرفوا عنه [ ص ٢٩ ] . ويرى الأهوانى أن فهمى كان فى منهجه التعليمى ابعده الناس عن التلقين فكانت طريقته أشبه بمحاورات سقراط . وكان ينفذ عن طريق التأمل المباشر إلى الحقيقة الكبرى .

وتبين تعقيبات الأهوانى على طريقة فهمى خصائص نفسية الاول يقول : « ظل منصور فهمى طوال حياته يدرس الفلسفة ويبحث عن الحقيقة ولم يصل إلى تحديد دقيق

**مجلة القاهرة  
التي انفردت  
بأعدادها الخاصة  
تقدم قريباً  
عددًا ممتازاً عن  
النقد الأدبي**



للفلسفة ما هي والفيلسوف من يكون ؟ والرجل لم يكن يعد نفسه فيلسوفاً بالمعنى المصطلح عليه من قديم ولكن كانت له نظرات في الحياة ومعرفة بالمذاهب الفلسفية ومحاولات لتحليل المجتمع الذي يعيش فيه واصلاحه<sup>(٣١)</sup> وهكذا كانت اهتمامات الأهراني التي تنوعت واتسعت ما بين : الترجمة وتقديم ومراجعة الترجمات المختلفة والتحقيق والتأليف في تاريخ واتجاهات المذاهب الفلسفية المختلفة : يونانية واسلامية ، حديثة ومعاصرة . ففي مجال الترجمة [وقد كان يترجم عن الانجليزية في الأغلب وأحياناً عن الفرنسية] وقدم لنا ترجمة كتاب ول ديورانت « مباحث الفلسفة » وكتاب ديوي « البحث عن اليقين » وكتاب اميل بوثر « العلم والدين في الفلسفة المعاصرة » وعرض الإخيرين في « تراث الإنسانية » [ المجلد الأول والثاني على التوالي ] وشارك محمد مرسى احمد في ترجمة كتاب برتراند رسل اصول الرياضيات ، وراجع ترجمته « مقدمة للفلسفة الرياضية » كما راجع ترجمة كتاب ريسلر « الحضارة العربية » وكتاب ديوي « المبادئ الاخلاقية في التربية » وكتاب رئيس هويسمان « الاستطيقا » وقدم له ترجمة كتاب ستيس : « الزمان والازل مقال في فلسفة الدين » .



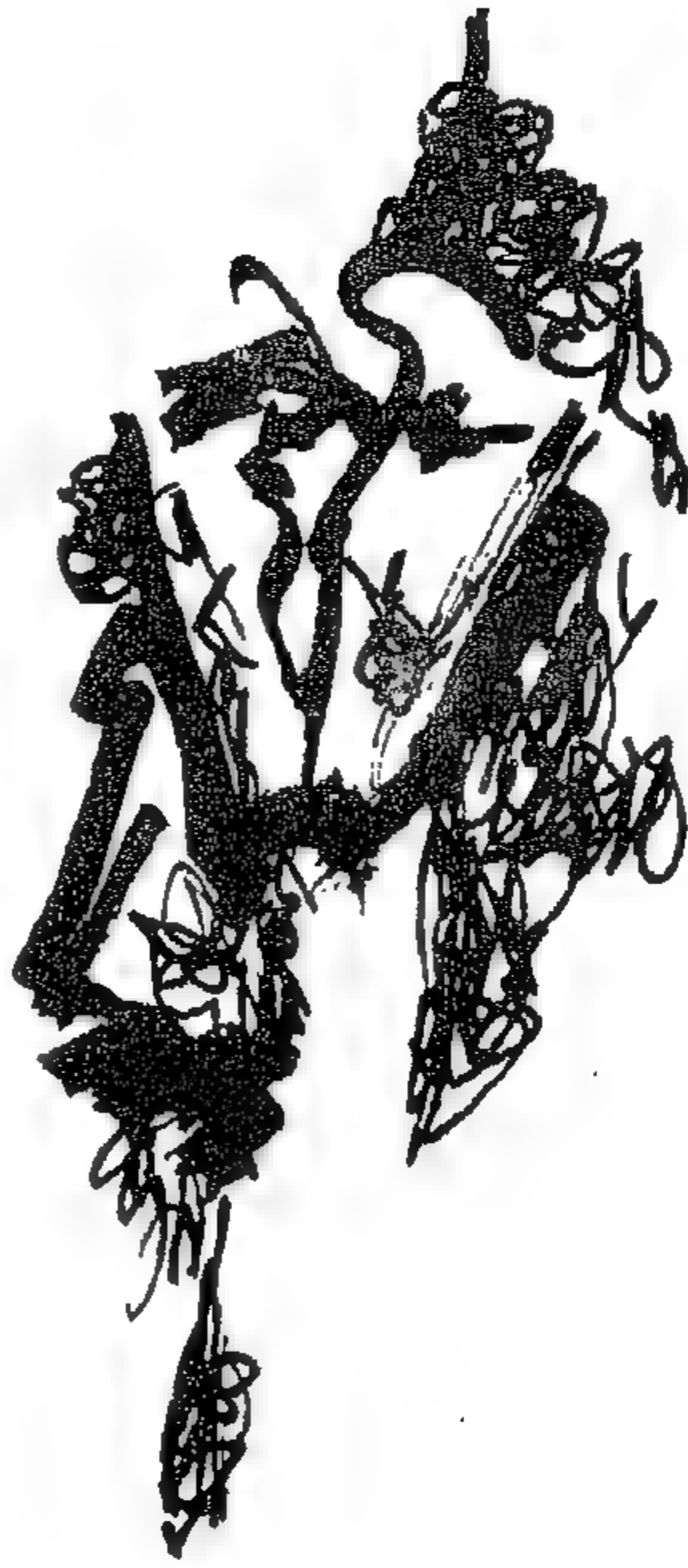
وحقق في الفلسفة اليونانية - الذي يعداول مصري قام بتدريسها والتأليف فيها - كتاب النفس لارسطو وكتاب - أيساغوجي « لقرطوبوس الصوري . وفي الفلسفة الاسلامية : رسالة الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الاولى ، والذي كتبه عنه دراسة هامة تعد الاولى بعد دراسة مصطفى عبد الرازق . كما حقق له رسالة العقل ( ضمن كتاب تلخيص النفس لابن رشد ) كما كتب عن فضائل الامم في نظر الفارابي ثاني ثلوث فلاسفة المشرق والثالث ابن سينا الذي خصص له دراسة هامة في سلسلة نوابغ العرب وحقق له وعنه الكتب الاتية : منطق الشفاء ، الذي قام بعرضه بعد ذلك في تراث الإنسانية [ المجلد الثالث ] وحقق كتاب يحيى بن احمد الكاشي « نكت في احوال الشيخ الرئيس ابن سينا . وتناول نظرية ابن سينا السياسية [ مجلد كلية الاداب المجلد ١٧ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٥ ] وتحدث عن الفرق « بين الإنسان والحيوان » عنده في العدد الذي خصصه مجلة الثقافة عن ابن سينا [ العدد ٦٩١ مارس ١٩٥٢ ] بالإضافة إلى تخصص فصل هام عنه في كتابه عن « الفلسفة الاسلامية » اضافة إلى ما كتبه بالانجليزية . وفيما يتعلق بفلاسفة المغرب فقد كتب عن « الفلسفة في الاندلس : الدور الاول - دور النشأة [ م . ك . الاداب م ١٥ ج مايو ١٩٥٣ ] وتحدث عن « تاريخ العلم عند ابن خلدون » في الكتاب التذكاري عنه ١٩٦٢ وحقق كتاب تلخيص النفس لابن رشدوا ربع رسائل أخرى منها رسالة الاتصال له ، ورسالة الاتصال لابن الصايغ وكتاب النفس لحنين ابن اسحق . وفي علم الكلام حقق الجزء السادس من كتاب المغني للقاضي عبد الجبار المعتزلي ( ١٩٦٢ ) عن التعديل والتجوير وعرض . الكتاب الاشعري « مقالات الاسلاميين » في المجلد الثاني من تراث الإنسانية ، كما شارك في المحاضرات العامة بجامعة القاهرة ببحث عن فضل العرب على الحضارة الاوربية . ٥٨ / ١٩٥٩ . وعن الغزالي في مهرجان الغزالي بدمشق . كما كتب عن « القومية العربية » و « القيم الروحية في الاسلام » وسوف نعود اليها بعد قليل .

أما في الفلسفة اليونانية فأضافة إلى تحقيق لكتاب أرسطو في النفس وكتاب فرطوريوس فقد كتب عن افلاطون اول الفلاسفة وأشهر الحكماء وأول من أنشأ المدارس الفلسفية العظيمة الذي يعطى له اعلى مكان بين الفلاسفة ويراه جديراً بأن يتوج بالحديث عنه نوابغ الفكر في الغرب والشرق على السواء . وترجع أهمية افلاطون عنده إلى كونه جزء من الثقافة العربية حيث نقل إلى الحضارة الإسلامية التي « أتجهت في أول امرها وجهة افلاطونية قوية » . كما قدم لنا أهم كتاباته - وربما أهم ما كتب في الفلسفة اليونانية - « فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط » وهو نص المحاضرات التي القاها عام ١٩٥٣ / ١٩٥٤ وهو في هذه الناحية يشبه كتاب أستاذه مصطفى عبد الرازق « تمهيد في تاريخ الفلسفة الاسلامية » . وان كان يختلف عنه في موضوعه وهو الفلسفة اليونانية التي قام بتدريسها لعدة سنوات بحيث كان استاذاً متميزاً فيها يقول : « عندما انتقلت إلى الجامعة سنة ١٩٤٦ اضطلعت بتدريس الفلسفة اليونانية كما قمت بتدريس فروع أخرى كالمنطق والفلسفة الحديثة وعلم الكلام والميتافيزيقا ، ولكن تدريسي للفلسفة اليونانية لم ينقطع منذ اضطلعت به » . ومن هنا تعمقه في بحثها ودورها وتدريسها فقد تنوعت موضوعات تدريسه لها واختلقت عاماً بعد عام وكانت نتيجة ذلك كتاباته المختلفة فيها يقول : « لقد تعودت أن أسلك كل عام طريقة جديدة في البحث فكنت عاماً ادرس سقراط فقط منذ أول العام حتى آخره ، وهذا يقتضي بطبيعة الحال الرجوع إلى السابقين عليه ، كما يشمل دراسة افلاطون . أو الدرس في عام آخر افلاطون من بعض محاوراته التي تكشف عن فلسفة القدماء . أو أهتم عاماً بالعلم وعاماً آخر بالرياضة وعاماً ثالثاً بالدين . وهكذا ثم رأيت ان أي دراسة لا تكون مجدية ولا جامعية دون الرجوع إلى المصادر الأولى أي إلى نصوص الفلاسفة أنفسهم ومن هنا كان كتابه الحالي فجر الفلسفة اليونانية » حيث انتهى إلى ما انتهى اليه مؤرخو الفلسفة في الغرب من وجوب نقل هذه النصوص والاعتماد عليها في فهم



أراء المتقدمين فنقل معظم نصوص الفلاسفة الذين يتحدث عنهم ويعرض لهم إلى العربية حتى يرى فيها القارئ الصورة الحقيقية لفلسفة هؤلاء الفلاسفة . وهو بهذا كما يقول عن نفسه بحق « فتح الباب وارشد إلى الطريق » .

وبالإضافة إلى هذه المؤلفات فقد قدم عدة من الدراسات في الفلسفة الحديثة تأليفا وترجمة ومنها « في عالم الفلسفة » و « معاني الفلسفة » بالإضافة « جون ديوى » وترجماته المختلفة للأخير وليوترو وديورانت . ويمكن أن نشير إلى كتاباته باللغات الأوروبية الإنجليزية والفرنسية والتي كانت نتيجة لمحاضراته بجامعة أوروبية وأمريكية أو بحوث قدمت إلى مؤتمرات الفلسفة الدولية . نذكر منها كتابه عن « الفلسفة الإسلامية » بالإنجليزية وهو المحاضرات التي القاها عام ١٩٥٦/٥٥ \* بجامعة واشنطن بسانت لويس ، أرخ فيها لأعلام الفلسفة الإسلامية في المشرق والمغرب وعقد في نهايتها فصلاً عن الفلسفة المصرية المعاصرة خاصة لدى : محمد عبده ، مصطفى عبد الرازق ، إبراهيم مذكور والعقاد وسلامة موسى وإسماعيل مظهر وزكى نجيب محمود ( الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧ ) كما كتب عن « الميتافيزيقا في الاسلام » و « تطور المصطلح الفلسفي العربي » بالإنجليزية ، « ونظرية ابن سينا السياسية » بالفرنسية . إلا أن المسألة الهامة التي نريد ان نتوقف عندها في « خطاب الاهوانى الفلسفى » هي تجاوز اهتماماته لنطاق الابحاث الاكاديمية إلى مجال الحياة الادبية والثقافية العامة خارج الجامعة . فقد عرف في « ندوة العقاد » وكانت له مع الاستاذ الذى لا يقبل أن يناقش مجادلات عنيفة يذكرها أنيس منصور ( عن صالون العقاد : ص ١٢٠ - ١٢٢ - ١٨٠ ) ويرضح لنا ذلك بصورة أكثر تفصيلاً عبد الفتاح الديدى في مقالته « وداع الدكتور الاهوانى » ( الفكر المعاصر القاهرة العدد ٦٢ أبريل ١٩٧٠ ) . فقد دفع إيمان الاهوانى بالعلم الى بحث مشكلة السببية في الفكر الاسلامى وان يسطر مقالاً في مجلة الكتاب المصرى ( مايو ١٩٤٦ ) عن ابن رشد ، حشد فيه كل طاقاته للإعلاء في شأن ابن رشد على الغزالى لتمسكه بالواقع



العلمى فالغزالى ينكر الاسباب وابن رشد يشبها ، والمسلمون أتبعوا الغزالى فتأخروا ، والاوربيون اتبعوا ابن رشد فتقدموا . وتناول العقاد قضية الاسباب بين الغزالى وابن رشد رداً على الاهوانى ( الكتاب يونيو ١٩٤٦ ) وعاد إلى نفس الموضوع في محاضرة عن الغزالى ( نشرت في الكتاب مايو ١٩٤٨ ) ولم يكتفى العقاد بذلك بل عاد مرة ثالثة إلى نفس القضية في كتابه عن « ابن رشد » ثم في محاضرة بالأزهر عام ١٩٦٠ .

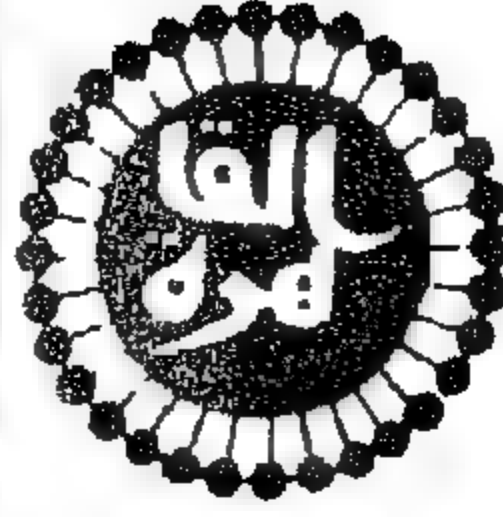
وشارك في الحياة الادبية ببعض الاعمال الروائية المترجمة مثل رواية « قلب الدنيا » و « الفلاح » لجولييان جركن وفالين جوتزالد وبعض الكتيبات الثقافية العامة حول : « النسيان » « الخوف » ، « الحب والكرهية » ، « اسرار النفس » و « المعقول واللامعقول » بالإضافة للكتب النفسية المبسطة « اسرار النفس » ، « خلاصة علم النفس » « النوم والارق »

ولا يظهر اهتمام الاهوانى بالقضايا الفكرية العامة على المناقشات النقدية والكتابات الادبية والثقافية فقط بل تعدى ذلك إلى مساهمته الفعالة بالكتابة مع كل حدث من احداث التحولات الاجتماعية

والسياسية التي شهدتها مصر والمنطقة العربية . مع ثورة يوليو فقد كتب عن « القومية العربية » وهي فكرة من جملة الافكار التي انبثقت فيها الحياة هذه الأيام بوجه خاص ، وهي ليست فكرة مجردة متعالية تعيش في عالم آخر ، واذا شئنا ان نتبين ملامح هذه الفكرية علينا أن ننظر اليها في سلوك الناس الذين يصطنعونها والذين تدور في رؤوسهم وتنبض أعمالهم وانماط سلوكهم وتصرفاتهم . . والقومية العربية من المبادئ الطامة التي ذاعت في مصر والشام والعراق وتبنتها ثورة يوليو ، وكتب عنها الاهوانى عام ١٩٦٠ وفي نفس اطار الافكار التي ذاعت وانتشرت مع الثورة ، الدعوة إلى الاسلام واتخاذ موقف من الشيوعية وقد شارك الاهوانى مع غيره في الكتابة عن : « الاسلام وغدا » و « الشيوعية اليوم غدا » .

والكتاب الذى واكب مبادئ ثورة يوليو التي تبلورت في الميثاق الوطنى ، والذي يدل دلالة واضحة على ارتباط كتابات الاهوانى بالقضايا العامة هو كتاب « القيم الروحية في الاسلام » والصادر عن المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ١٩٦٢ . فالكتاب يبدأ باحد فقرات الباب السابع من الميثاق . التي تقول : « ان القيم الروحية الخالدة النابعة من الاديان قادرة على هداية الإنسان وعلى اضفاء حياته بنور الايمان . ويرى الاهوانى ان هذه الفقرة ليست هي الإشارة الوحيدة التي جرت على لسان جمال عبد الناصر وهو يعلن الميثاق » الذى تسرى في سطوره خلال ابوابه العشرة الفاظ القيمة والقيم . وهو يهدف عن كتابة كما جاء في مقدمته أن يسهم في اذاعة الوعي بالميثاق الذى ارتضاه الشعب بأن نوضح مفهوم القيم أولاً ، وأن نبين فضل القيم الروحية الخالدة على المادية الزائلة ثانية ، وأن نؤكد هذه القيم الروحية بالرجوع إلى تراثنا الاسلامى نستوحيه وننفض عنه ما نخشاه من غبار الجمود والتقليد ( ص ٧ ) . وهو حريص على وجوب الثورة في القيم كما حدثت ثورة سياسية واجتماعية . . . اشتعلت مع ثورة يوليو . فهزت مصر بل العالم العرب كله بل ان الثورة في القيم أكثر ضرورة من أى ثورة أخرى ، لأنها أساس الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ( ص ٨ )





# الله والشيطان والنفس الانسانية

تأليف: كارل جوستاف يونج  
ترجمة: شاكر هيكل

بمجرد الكلمات ، وحيث أن النفس لا تعنى أكثر من أنها نفس « بالنسبة لمعظم الناس . ولا يستطيع أى فرد أن ينكر أنه بدون النفس لا يمكن أن توجد الأرض وكذلك الحياة البشرية .

وعلى هذا فإن كل شيء — فى الواقع — يعتمد على النفس الانسانية ووظائفها وأن لها قيمة اساسية فى كل المجالات .

وأحيانا يعتقد بعض الأفراد أنه يمكن تحديد الخير والشر بمهاجمة الحيوانات المفترسة والتغلب على الكوارث الطبيعية ، والحد من انتشار الأوبئة بصورة واسعة . لكنه ببساطة يرجع إلى النفس البشرية وتقلباتها .

ولا يحتاج دماء العالم — فى معظم الأحيان — الا لنوع من القلق الطفيف فى تفكير بعض كبار الحكام حتى يودوا بالعالم إلى الهلاك والدم والاشعاع حيث ان جميع الوسائل التكنيكية الضرورية لهذا الامر جاهزة وعلى الجانبين ، ووجود وعى معين جازم غير محكوم باى مقاومة داخلية يؤدى إلى الانغماس فى ذلك بسهولة كما نرى فى مثال الحاكم الأوحى .

قد عرفنا منذ خمسين سنة — أو كان معروفا — أن هناك اللاشعور معادل للشعور ، وقدم علم النفس الطبى التجارب الضرورية ، والأدلة العلمية على ذلك . وأصبح اللاشعور حقيقة نفسية تؤثر بالدليل الواضح على الشعور ومحتوياته ، لكن لم ينتج عن ذلك آثار عملية ، ومازلنا نمارس حياتنا فى التفكير والعمل السابق كسابق عهدنا دون وعينا باللاشعور ، ونتخيل أنفسنا راضية وسليمة ولم نفكر فى خداع دوافعنا ، ولم نسأل أنفسنا كيف يشعر الانسان فى داخله بالاشياء التى تتم فى الخارج ؟ وهذا يدل على نوع من الاستهتار الظاهرى وعدم التعقل — وهو غير صحيح نفسيا — لمراقبة رد الفعل ووجهة نظر اللاشعور .

ويستطيع شخص ما أن ينظر إلى معدة الانسان أو قلبه بنوع من الإزدراء على انها شيء بلا أهمية أو قيمة ، لكن هذا لا يمنع الافراط فى الأكل أو زيادة المجهود عن كونه نتيجة تؤثر على الانسان ككل .

وقد نعتقد ان الاخطاء النفسية وما يترتب عليها يمكن التخلص منها



وما زال وعى الانسان المعاصر يلتصق بالموضوعات الخارجية التي يجعلها مسئولية خاصة وكما لو أنه يتوقف عليها اتخاذ القرار، حيث أن الحالة النفسية للأفراد يمكن أن تحرر نفسها من الموضوعات، ويمكن أن يعتبرها بعيدة عنه بالرغم من عدم معقولية هذا الامر الذى يمكن ملاحظته كل يوم ويمكن أن يحدث لأى فرد ويرجع خذلان الضمير فى عالمنا الآن — إلى تضخم الغريزة بصفة أولية، لتطور العقل الانسانى عما كان عليه فى العصور السحيقة. ويستطيع الرجل القوى ان يتغلب على الطيبة كلما كانت معرفته ومهارته واضحة فى ذهنه بصرف النظر عن الطيبة والاغراء العرضى ولذلك تسود اللامعقولية مشتملة على النفس الموضوعية التى لا يمثل الوعى فيها أى وضع.

وحيث أن العقل الواعى ذاتى فان اللاشعور موضوعى ويعبر عن نفسه بصفة رئيسية فى أشكال المشاعر المتبادلة والتخيلات والعواطف والدوافع والاحلام ولا يستطيع أى واحد يحدد ذلك بصورة موضوعية وما زال علم النفس — حتى اليوم — هو العلم الذى يشمل على محتويات الشعور ويستطيع قياسها بدرجة ممكنة بالمستويات الجماعية، وتصبح النفس الفردية مجرد عرض لظاهرة عشوائية بينما اللاشعور هو المعبر عن نفسه حقيقة وبطريقة غير عقلية، ويعتبر الوجود الانسانى مجهول تماما وليس هذا نتيجة للإهمال أو نقص فى المعرفة ولكن للمقاومة المطلقة. حيث تعتبر المقاومة المطلقة سلطة ثانية بجانب الذات وتعتبر تهديدا ايجابيا لها بينما الذات تعتبر نفسها هى صاحبة السيادة بدون منازع. ومن ناحية أخرى فان الشخص المتدين قد تعود على التفكير فى أنه لا يوجد غير سيد واحد لهذا الكون، ويؤمن بان الله — وليس هو — يضع النهاية.

وان الشخص المتدين — كما أن أى شخص يستطيع أن يقوم بذلك — يقع مباشرة تحت تأثير رد فعل اللاشعور وهو يطلق على هذا الاثر أن عملية

الضمير، وإذا كانت الخلفية النفسية تنتج ردود فعل مخالفة عن الاعمال الاخلاقية فان الانسان المتدين يقيس ضميره بمقياس الاخلاق التقليدى والتراث الجمعى، ويحاول أن يستعين جاهدا بالكنية. وحيث أن الفرد — فى النهاية — يستطيع أن يتمسك بمعتقداته وظروف وقته لا تتطلب تأكيدا قويا على تفرد، الذى يستطيع أن يعيش فى هدوء مع هذه المعتقدات. لكن الموقف يتغير عندما يستطيع الانسان ذو العقلية الموسوعية الموجه بعوامل خارجية ان يفتقد معتقداته الدينية كما هو الحال اليوم.

ويجد الشخص المتدين نفسه مضطرا إلى تعليم نفسه على أسس معتقداته حيث ان قوة الايمان الذاتى لم تعد تكفى، ويتعامل بحذر مع الكنيسة التى تهتم أكثر بالايمان على أن فضل الانسان من ناحية الارادة الخيرة والمنفعة، ومكان الايمان لم يكن فى الوعى ولكنه بطريقة تلقائية يجعل الانسان فى علاقة مباشرة مع الله. ونحن نسأل الآن. هل أى تجربة دينية أو اتصال مباشر مع الله يمكن أن تحفظنى كشخص فرد من الدوبان فى المجموع هناك اجابات جاهزة لهذا السؤال عندما يكون الفرد راغبا فى تحقيق احتياجاته الملحة وتحقيق ومعرفة النفس، أما إذا سار على هواه فلن يتوصل إلى بعض الحقائق الهامة عن نفسه لكنه سيكتسب ميزات سيكولوجية وسوف ينجح فى الانتباه لكل ما هو دقيق، وسوف يتعرف على الوقار الانسانى ويكون على طريق الخطوة الاولى لاسس الشعور تجاه اللاشعور الذى هو المتاح للتجربة الدينية. ونحن لا ندعى اللاشعور فى هوية مع الله أو يحل محله. لكنه الوسط الذى تنبع منه التجربة الدينية.

وحيث أن هذه التجربة صعبة التحقيق، فان الاجابة تكمن فى نطاق المعرفة الانسانية حيث ان معرفة الله مشكلة متعالية.

ويتمتع الشخص المتدين بميزة مريحة عندما يستطيع الاجابة عن الاسئلة الصعبة التى تهدد حياتنا ففكرته واضحة عن وجوده الذاتى على أنها الارتباط

العميق بالله، حيث ان اللاشعور يتسم بالرمزية.

ولا يحتاج وجود التجربة الدينية إلى برهان لكنها ستظل معرضة للشك مادامت الميتافيزيقا وعلم التوحيد يطلق على الله أو الالهة أنها الاساس لهذه التجارب. والسؤال لا معنى له فعلا حيث ان الاجابات نفسها تتسم بالشمول الذاتى الخارق للطبيعة لهذه التجربة، وأى فرد يرتبط بهذه التجربة لا يستدعى ان يكون فى وضع الاندماج مع التامل الميتافيزيقى أو الاستمولوجى ويتبقى المطلق ولا داعى للبراهين المجسمة. ونظرا إلى الجهل العام والتحيز ضد علم النفس فمن الخطأ النظر إلى تجربة الفرد التى تجعل احساسه بوجوده وتبدو كما لو أن جذورها تؤدي إلى التحيز الفردى ويوصلنا إلى الشك.

ما هو الخبر الذى يأتينا من الناصرة...؟ اللاشعور — إذا لم ينظر اليه بوضوح كنوع من الرفض التام تجاه العقل الواعى. يكون مجرد طبيعة حيوانية، وفى كل الحالات فانه قدر غير محدد ولا منظم ولذلك سواء كان يحمل كثيرا من التقدير أو غيره، فان ذلك يكون باطلا ونرفضه لكونه متحيزا. وهذه الاحكام تعتبر غريبة بالنسبة لكثير من المسيحيين حيث ان الههم قد ولد فوق قش فى اسطبل بين حيوانات اليفة، وقد يكون هناك مبرر للزهور لو أنه ولد فى المعبد، ونفس الطريقة فان الرجل العادى يبحث عن التجربة الخارقة فى التجمعات البشرية التى تزوده بخلفية مهية عن الروح الفردية وحتى الكنائس المسيحية تشارك فى هذا الوهم الضار.

وان اصرار علم النفس على أهمية العمليات اللاشعورية للتجربة الدينية، يتفق فيه الجميع وتتساوى كل الاطراف سواء المؤمن أو المتطرف، ويكون العامل المؤثر بالنسبة للمؤمن من الروحى التاريخى الذى يأتى للانسان من الخارج، ويعتبر لغو فارغ بالنسبة للملحد، ولا توجد وظيفة دينية للانسان اطلاقا فيما عدا الاعتقاد بالمذهب أولا ويأتي الايمان القوى بعد



ذلك ، وهناك خلاف واضح بين المعتقدات المختلفة حيث يعتقد كل منهم انه صاحب الحقيقة المطلقة ، واصبحنا الان نعيش في عالم متوحد حيث ان المسافات تستغرق ساعات وليست اسابيع أو شهور ، واصبحت العناصر القديمة تعرض في متاحف السلالات واصبحوا خيرانا لنا ، وما كان يعتبر بالامس امتيازات اثنولوجية صارت اليوم مشاكل سياسية اجتماعية سيكولوجية واصبحت ايدولوجية كل من نصفى الكرة الارضية في تلامس مباشر ولن يتأخر الوقت طويلا عنه تصير مشكلة الفهم المشترك في هذا المجال اكثر حدة .

وكي يتوصل الانسان إلى نوع من الفهم فان هذا مستحيل دون الاقتراب من فهم وجهات نظر الآخرين ولا بد للادراك ان ينعكس على كلا الجانبين ، وسوف يتجاوز التاريخ بدون شك عن الذين يدعون إلى مقاومة هذا التطور الحتمى ، وحيث أن الضرورة السيكولوجية والرغبة يرتبط بها هو جوهرى وخير في تقاليدهم .

وبالرغم من كل الاختلافات فان وحدة الجنس البشرى تؤكد نفسها بطريقة لا تقاوم ، وهذه المناسبة فان المذهب الماركسى قد خاطر بمقوماته ، بينما يأمل الغرب في الكمال من خلال المساعدات الاقتصادية والتكنولوجية ، ولا تهمل الشيوعية الاهمية القصوى للعنصر الايدولوجى وشمولية المبادئ الاساسية ، وتشاركنا دول الشرق الأقصى في ضعفنا المذهبى .

وعندما ينهار العامل السيكولوجى فان اشياء وخيمة تحدث ، ومازال عندنا الوقت لنحاور أنفسنا في هذا الامر ، وبالنسبة للوقت الحاضر ستظل هذه رغبة تقية لان المعرفة بالذات بالاضافة إلى كونها رغبة منتشرة ويبدو انها غير سارة ومثالية وتظهر في الاخلاقيات وتظل ظلا (١) : سيكولوجيا حيث تنكر من أى وضع على الأقل بدون كلام وان العمل الذى يواجهنا الان بحث لا يقهر ويجعل طلباتنا للمسئولية إذا لم تكن مذنبين باى نوع من الخيانة للعقيدة

وتعلن عن نفسها كنوع من الارشاد والتأثير الشخص لمن يملك الذكاء الضرورى لفهم وضع العالم الذى نحيا فيه .

ويمكن ان يتوقع الفرد منهم اثاره وعيهم ، وحيث أنها لم تكن موضوعا للفهم الذهنى ولكنها في النهاية نوع من الاخلاق ، ولسوء الحظ لا يوجد سبب للتفاؤل ، وكما نعرف فان الطبيعة تعلن عن نفسها بنعمها التى تتصل باعماقنا بالذكاء العالى لهداية القلب ايضا ، وكما هو معروف فعندما يوجد شخص فلا بد أن يحتاج للآخر حيث توجد الشخصية والكفاءة والصورة الكاملة عن الآخرين وان التناقض بين الذكاء والشعور الذى يكون بين طريقة واحد في أحسن الاوقات هو الجزء المؤلم في تاريخ نفسية الانسان .

ولا يوجد أى معنى في صياغة عملنا الذى يفرض علينا عمرنا كمطلب اخلاقى . ونستطيع — في احسن الحالات — ان نجعل موقف العالم السيكولوجى واضح الرؤية من خلال أى غشاوه وان نحمل الكلمات كل ما نقدر من معنى ، ونحن نامل للانسان فهما واضحا وعزيمة جاده ، ولن نستمر بعد ذلك في مزاوله ترديد الافكار والتصورات السالفة واخيرا فان الحقيقة ممكن أن تنتشر مثل الاكذوبة الشائعة .

بهذه الكلمات أحب أن أوجه انتباه القارئ إلى الصعوبات التى عليه مواجهتها ، وقد ترى الجنس البشرى على القهر ، الذى يسببه الديكتاتور ، وهذا ما تكبدناه من أيام عن اسلافنا الذين اذنبوا في حقنا وبعيد عن الهمجية وحمامات الدم التى اقترفتها الامم المسيحية فيما بينها عبر التاريخ الاوربى . فان الاوربى يعتبر مشغول عن كل الجرائم لى ارتكيبها ضد الملونين اثناء الاستعمار . وعلى ذلك فان الانسان الابيض يحمل على كتفيه حملا ثقيلا .

وهى صورة قائمة للرجل العادى ، وان الشيطان الذى اتى ليقود الانسان فانه بلا شك يقطن في داخلنا وهو عملاق كبير . وتتكلم الكنيسة عن الخطيئة الاولى وتتبع خطاها عندما زل

ادم وحواء لأول مرة ، وتتكلم عنها بطريقة مهذبة وتنس ان الحالة خطيرة تماما وهى حالة الشيطان المحفورة في أعماقنا بعنف .

ومنذ ان اعتقد الانسان ان مجرد ما يمليه الوعى . فانه ينظر إلى نفسه على أنه مهم ويضيف الغباء إلى الظلم رغم ذلك لا ينكر أن الأشياء المفزعة تحدث وستظل تحدث لكن في الوقت نفسه يرتكبها الآخرين ، عندما ترجع هذه الاعمال إلى العصور القديمة فانهم يلقونها بسرعة إلى بحر النسيان ، وهذه الحالة المزمنة من التبلد الفكرى تعود مره أخرى ونطلق عليها الاخلاقية .

وان التناقض الحاد الذى يواجهنا هو في الحقيقة ان لاشئ نهائى ولا شئ يقود إلى الخير ، وان الشيطان والاحساس بالذنب وعدم راحة الضمير والهواجس الغامضة ماثلة امام اعيننا لو حاولنا ان نراها . وقد شعر الانسان بهذه الاشياء ، وحيث اننى واحد من الجنس البشرى المشارك فبالثالى انا مذنب مع الآخرين ، واحمل عبئا ثقيلا لا يتغير ولا تزيله الكفاءة أو رغبة الجميع في أى وقت ، ومن الوجهه الشرعية فنحن بطبيعتنا غير مرتكبى الجرائم ونشكر لذلك طبيعتنا الانسانية غير أنه في الواقع تنقصنا القدرة المناسبة لننغمس في هذا الخليط الخبيث .

ولا يستطيع أى واحد ان يخرج من نطاق الظل الجمعى الاسود للانسانية حيث ان الجريمة تقبع في الاجيال السابقة وما زالت تحدث لليوم وانها ستظل مظهرا للوضع المقلوب التى تكون في كل وقت موجوده ، وعلى هذا فلكل منا تصوره عن الشر . حيث ان الانسان الغنى هو فقط الذى يلغى ذلك باستمرار من طبيعته وفي الواقع فإن الامل احسن وسيلة لجعل نفسه اداة للشر ويعاون في ذلك السداجة وعدم الفائدة في انتشار الاوبئة ويظل اللاشعور عدوى للمرض ، وعلى العكس فان. يقود إلى انعكاس عدم التعرف على الشيطان في داخل كل منا والآخرين ، وهذا يقوى الوضع المواجه بطريقة مؤثرة حيث ان الانعكاس يحمل



الخوف الذى نحمله طواعية وبشعور سرى للشيطان على الجانب الاخر من جسامتنا تزايد التهديد .

ما هو الا سوا ؟ ان النقص فى بصيرتنا يحرمنا من كفاءة التعامل مع الشر ، ونجد معارضة قوية لاهم التقاليد المسيحية ، وهذه احدى سقطاتنا الكبرى فى السياسة ، واخبرونا ان يمكن مجابهة الشر بالابتعاد عنه ودون الاشارة اليه ، حيث ان الشر يعتبر فالاً سيئاً كنوع من التوهم وشيء يثير الخوف . وهذا اتجاه الحواريين تجاه الشر والمظهر الخادع — رغم ميلنا الأولى له — بان نغلق عيوننا عنه وبعض الامور الاخرى .

وبالنسبة للعهد القديم ، فتوجد الفترة التى يفترض فى ان يلقى الشر بعيداً فى البرية ولكن إذا استطاع الانسان ان يتجنب التحقق من الشر دون ان يكون له فى ذلك اختيار فذلك يقوم على الطبيعة الانسانية نفسها وهذا يستدعى تخطى المرحلة السيكلوجية كنوع مساو ومشارك للخير ، وهذا التحقيق يقودنا مباشرة إلى الثنائية السيكلوجية وهى تشكل بطريقة غير واعية فى الانسان السياسى العالمى ، وزيادة على ذلك انحلال اللاشعور بالنسبة للانسان المعاصر شخصياً ، ولم تأت هذه الثنائية من التحقق ولكن بالابتعاد عن الحالة والعودة اليها وهى فكرة غير محتملة ويمكن تأخذ على أنها نوع من الاحساس بالذنب وهذا يدعونا إلى التأكيد أن الشر يوجد فى المجرم الفرد أو مجموعات المجرمين بينما نفعل ايدينا فى البراءة متجاهلين رغبتنا فى الشر ولا نستطيع الزندقة أن تستمر فى جريانها ، لأن الشر — من خلال التجربة المرئية — يمكن فى الانسان إذا لم — وهذا يتفق مع وجهة النظر المسيحية — يفترض أحد من البداية مبدأ ميتافيزيقى للشر ، وميزة وجهة النظر هى تمكن فى تحرير ضمير الانسان ومن مسئولية وخداعة للشيطان ، والتقدير الصحيح السيكلوجى لهذه الحقيقة أن الانسان مجرد ضحية لنفسه وليس مخترعاً لها . وباعتبار ان الشر فى أيامنا هذه يعتبر أساس كل شيء لأم

الجنس البشرى فى أقصى أعماقه ، ويحظر للانسان أن يسأل نفسه كيف يتم ذلك ، رغم كل تقدمنا لارساء قواعد العدالة فى الطب وفى التكنيك وكل اهتماماتنا بالحياة والصحة ، وان آلات الدماء الرهيبة قد اخترعت للتمكن من القضاء على الجنس البشرى . ولا يستطيع أى انسان ان يطلق على الفيزيائيين الذين أنهم عصابة من المجرمين بسبب مجهوداتهم التى آخر ثمارها القنبلة الهيدروجينية ، وان ما قاموا به من عمل ذهنى رهيب أدى إلى تطور الطبيعة النووية بواسطة رجال كرسوا أنفسهم بعملهم بجهد عظيم وتضحية نفسية وان انجازاتهم الاخلاقية قد جعلتهم يستحقون المجد باختراعهم شيء مفيد وخير للبشرية ، لكن حتى ان أول خطوة عبر الطريق الطويل للاختراع ممكن أن تكون نتيجة لقرار الضمير ويلعب فى ذلك الاحساس دوراً هاماً ومن ناحية أخرى فان اللاشعور يقدم معونات حاسمة فى هذا الموضوع .

وليست قوى الشعور فقط هى المسئولة بمفردها عن النتيجة ، ويكون اللاشعور بطريقة أو أخرى مسئولاً بأهدافه الواضحة المحسوسة ونواياه ، وله ضلع هام فى الموضوع ، فإذا وضع سلاحاً فى يدك فانه يهدف بالتأكيد إلى نوع من العنف ومعرفة الحقيقة هو هدف العلم الأول ، وإذا تتبعنا بشوق زائد الضوء فانا سننفذ به من خلال الظلمة ، وقد يكون شخص ما عنده انطباع عن القضاء والقدر أكثر من التبصر وليس انسان هذا العصر أكثر ارتكاباً للشر من انسان العهد البدائى أو القديم ولكن يرجع ذلك إلى أنه يمتلك الوسائل الفعلية التى تمكنه من ارتكاب الشر حيث ان وعيه قد اتسع وتميز والقى بطبيعته الاخرى خلفه ، والمشكلة التى نواجهها الآن هى ان العقل وحده لم يعد كافياً .

وفى النظرية . فان ذلك يتفق مع الفكر الناتج من التجارب المميزة ، ونحن لا نهرب الانشطار النووى لخطورته ولكن خوفاً من الشر الذى لا يراه الانسان ولكنه يتوقعه دائماً وفى

اشكال مختلفة ، ورغم ان الانسان يعرف أنه باستخدام هذا السلاح فانه يضع نهاية للحياة الانسانية على الأرض وأن — الخوف من الدمار الشامل سوف يقودنا إلى الفزع وتظل امكانية حدوثه معلقة فوق رؤسنا مثل سحابة قائمة ، حيث لا يوجد معبر نصل عليه إلى عالم النفس الأرحب ، وكذلك سيؤدى بنا الانقسام السياسى إلى حالة شابهة وإذا استطاع الوعي بمعناه الأوسع والأشمل ان يزل الانقسام والانشقاق فى النفس ، ثم يأتى من يعرف أن يهاجم . ولكن حتى ان النفس الانسانية الأصغر والمفعمة بالحياة — دون الاهتمام بانفسها — تظل نوعاً من اللاشعور وغير معروفة حتى الآن . وسوف يستمرون فى التراكم وانتاج الكتل المجتمعة والحركات الجماهيرية التى لن تكون موضوعية ولا معقولة للمراقبة أو ان تؤدى إلى نهاية جيدة ، وجميع المجهودات المباشرة التى تمت لم تكون سوى تخزين للظل . حيث ان الغالبية قد خدعت بالوجود الوهمى للعالمية انفسهم .

وأن العامل الحاسم يقبع داخل الانسان الفرد الذى يعرف عدم الاجابة عن مذهب الثنائية . وسوف تبدأ هذه الهوة أمامه من خلال الاحداث الاخيرة فى تاريخ العالم ، فبعد ان عاش الجنس البشرى قرون عديدة فى ظلال العقيدة بان الله الواحد قد خلق الانسان على صورته كوحدة صغيرة ، وحتى يومنا هذا فان الناس فى حالة لا وعى تماماً بحقيقة أن الفرد ما هو الا خلية فى أجزاء البنية العالمية وعلى ذلك فهو داخل فى صراعاتها ، وهو يعرف أنه ككائن بشرى سواء كان كبيراً أو صغيراً فهو لا معنى له ويشعر انه ضحية لقوى لا يستطيع التحكم فيها وعلى ذلك يتوقع داخل نفسه ضد الظل والخصم الذى يعتبر مساعد خفى للآلية المظلمة للسياسة المتوحشة .

ومن طبيعة الاتجاهات السياسية ان ترى دائماً الشر فى المعارضين لهم ، كما ان للفرد ميلاً لا يحصى للتخلص من كل شيء لا يعرفه ولا يريد ان يعرفه ولا يريد أن يعرف عن نفسه خداع



الآخرين ، ولا شيء يؤدي إلى انقسام المجتمع مثل هذا الرضاء الاخلاقي ونقص المسؤولية ، ولا شيء يحفز الفهم والتفارب اكثر من ابعاد الاسقاطات ، وهذه التصحيحات الضرورية تحتاج إلى نقد الذات لأن الفرد لا يستطيع أن يطلب من الآخرين الابتعاد عنه ولا يحاول أن يتعرف عليهم بالشكل الذي هم عليه باكثر مما يتيح الفرد عن نفسه ، ونستطيع ان نتعرف على تميزاتنا وخداعنا من خلال معرفة سيكولوجية أوسع عن أنفسنا وعن الآخرين ونحن مستعدون للشك في الصديق المطلق عن تخيلاتنا في حالة المقارنة بالتامة بالوعي الكامل بالوقائع الموضوعية .

ونجد أن فكرة النقد الداق — وبصورة واضحة — رائجة في البلاد الماركسية ، لكنها ثانوية لاعتبارات أيولوجية لأنها لا بد أن تخدم الدولة وارتباطات الناس بالآخرين ليست متعادلة ولا حقيقية ، والدولة ليس لها اتجاه لاثارة وتحفيز التفاهم المشترك حيث تلجأ إلى تفتيت العلاقة بين الانسان والانسان ، وتدعو إلى العزلة النفسية للفرد وتؤكد على مزيد من عدم الترابط بين بين الافراد . ومزيد من التماسك للدولة .

ويدون شك فان الدول الديمقراطية كذلك — المسافة بين الافراد طويلة وأبعد من تحقيق أو تبعث على رفاهية الجماهير أو رضاء حاجاتنا النفسية ، وحقيقية قد تمت محاولات كثيرة لازاحة عدم التوازن الظاهر للمتناقضات الاجتماعية بالتجاء الناس إلى المثالية والحماس والضمير الاخلاقي لكن قد ينس الفرد أن يطبق النقد الذات للإجابة على السؤال من الذي يصنع الاحتياج المثالي ؟ . فربما حاول شخص ما ان يقفز على ظله كي يدمر نفسه بوضع بروجرام مثالي لكي يدفع عنه بالذنب . وكم يكون مدى الاحترام الاخلاقي في هذا التحفى في الألوان الخادعة في عالم مملؤ بالظلمة . ولا بد لمن يتكلم عن المثالية أن مثاليا ليس في كلماته ولكن في افعاله .

وان تكون مثاليا فهذا مستحيل ،

وتبقى مسلمة غير محققة . حيث أننا نهتم في مثل هذا الأمر — ومعظم المثاليات التي تعظ وتستعرض امامنا فانها تكون جوفاء الصوت ، ويوافق عليها فقط عندما يكون نقيضها يسمح بالدخول فيها وبدون هذا النفوذ المقابل فان الأمر يرجع إلى المقدرة — الانسانية الغير معتقد فيها بسبب لزوجها أو شحوبها ، وتصبح مجرد خدعه رغم خدعة رغم استحسانها . حيث ان الخداع طريق غير شرعى للقهر والسيطرة على الجماهير ولا يؤدي إلى أى خير .

والتعرف على الظل يؤدي بنا إلى التواضع الذى نحتاج اليه كي نتعرف على اوجه النقص فينا وهذا هو التعرف الواعى والاعتبار الذى نحتاج اليه في اقامة علاقات انسانية لا تقوم على التمايز أو النقص . ولهذا أريد أن أؤكد على الاختلاف أو الاتفاق للجانب المعارض الذى يقوم على النقص أو الضعف ويحتاج لتقديم المساعدة وعلى الدافع العميق المستقبل . ولا يحتاج الكمال إلى الآخر ، ولكن الضعف هو الذى يحتاج ويبحث عن المساعدة ولا يستطيع أن يواجه شريكه بأى شيء ممكن أن يجبره على موقف نقص وحتى يخضعه ويحدث هذا الاذلال بسهولة حيث تقوم المثالية فيه بدور الخصم .

ويجب الا يأخذ هذا النوع من التلازمات على أنه زيادة في العاطفة حيث ان مشكلة العلاقة الانسانية والالتحام الداخلى لمجتمعنا هو نوع مهم بالنظر لكون الذرات المحبوسة لجماهير الناس التى تشكل علاقتها الخاصة نوع من فقدات الثقة حيث ان العدالة غير مؤكدة في الوقت الذى تعمل فيه عيون البوليس وتنشر الرعب ، وعلى ذلك تسقط الكائنات البشرية في نوع من العزلة الذى هو غرض وهدف الدولة الديكتاتورية لأنها تعتمد على التركبات الهائلة الممكنة لاضعاف الوحدات الاجتماعية .

ويحتاج المجتمع الحر من نوع من الحب الطبيعى لمحاصرة هذا الخطر ، مبدأ يشابه المحبة في الدين المسيحي ، وهذا الحب لا بد منه للرفيق الذى يعانى

من النقص في الفهم نتيجة تصور خاطيء ومن المفيد جدا للمجتمع الحر ان يعطى بعض الاهتمامات لمشكلة العلاقات الانسانية . ومن وجهة النظر السيكولوجية من هذا المنطلق تكون قوة الالتحام والقوة المصاحبة لها . وعندما يتوقف الحب يبدأ الضعف والرعب .

وليست هذه التاملات نوعا من المثالية لكنه نوع فقط للارتفاع بالموقف السيكولوجى . وعلى هذا من الاضعف ؟ المثالية . أم بصيرة الجماهير . ؟ انها فقط تحتاج للوقت كى تسبب التغيرات النفسية التى تأمل في تحمل العبء ، وأن البصيرة تشرق ببطء وان تأثيرتها مستمرة أكثر من المثالية المثشجة التى يبدو انها لن تصمد طويلا .

ان تفكير جيلنا عن محتوى الظل والجزء الداخلى ما هو الا مجرد شيء سلمى ، ولكن الشيء المؤكد أننا من خلال معرفة أنفسنا ويتفجير طاقتنا — تعلية أو سمو رواحنا — نتغلب على الغرائز . ان عالمها المتوهم سوف يلقي بعض الظلال عن القوى الهائلة للنفس التى من الصعب الدلوغ اليها ، إنها طاقات للديناميات العظيمة ، وتعتمد كلية على الاستعداد والاتجاه الخاص بالشعور حيث أن هذه الاندفاعات للقوى والتخيلات ترتبط ببعضها مع الافكار ومن خلالها سوف تنمو إلى البناء أو الهدم .

ويدون ان السيكولوجى هو الشخص الوحيد الذى يعرف من خلال التجربة كيف ان الاستعدادات ، النفسية غير محققة بالنسبة للانسان المعاصر حيث يرى انه الوحيد الملزم بان يبحث عن طبيعة الانسان من خلال القوى والافكار التى تمكن الفرد من الوصول إلى الطريق الصحيح عبر المخاطر والظلمات . ولا بد للسيكولوجى ان يتخلى بالصبر والدقة حيث ان هذه اعمال دقيقة ، وعليه الا يثق في أى تقليد متوارث سواء الواجبات أو الالتزامات حتى تقود الشخص الآخر لأن يبذل كل جهده للرضاء النفس بالدور السهل بأن يقوم بدور الواعظ



وأحسن مثال على ذلك الفن الحديث ، فبالرغم من ان له علاقة بالمشكلة الجمالية فانه في الواقع يقوم بعمل ميكولوجى في تربية الشعب بتحطيم والغاء ارائهم السابقة عن

ونواجه الآن — مثلما عانينا في بداية  
العصر المسيحي — مشكلة التدهور  
الاخلاقي الذي لم يعد يجارى التطور  
العلمي والتكنيكي والاجتماعي ولذلك  
فان الاخلاقي حالة سباق أو رهان ،  
وتعتمد تماما على المقومات السيكولوجية  
للانسان الحديث . هل هو قادر أن  
يكبح قوته حتى لا يدمر العالم ؟ هل هو  
واضح بالطريق الذي يسلكه ؟ وما هي  
نهاية الطريق الذي يتخيله لموقف العالم  
وموقف نفسه ذاته ؟ .. هل يعرف أن

ومن هذا المنطلق . فإن جميع أهدافنا الاجتماعية تؤدي إلى الخطأ لو حاولت السيطرة على نفسية الفرد — رغم كونها تعمل من أجله وأحياناً كثيرة تزيل أوهامه . .

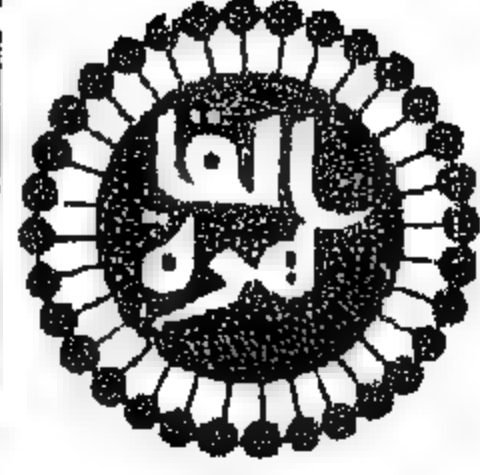
وأنتعش — على ذلك — أن طيب  
الامراض العقلية الذى كرس نفسه  
خلال حياته لمعالجة — الاضطرابات  
النفسية ، أن يسمح له بأن يعبر عن رأيه  
وبكل التواضع الذى يتصف به كفرد ،  
فى المشكلة التى تنشأ عن الوضع الدولى  
اليوم ، وأنا غير متفائل ولا أعيش فى  
المثالية العليا لكننى مهتم فقط بمصير  
الكائن الانسانى الذى هو وحده متناهية  
الصفرة . الذى يعتمد عليه العالم اذا  
قرأنا المسيحية بفهم تام . فان الله نفسه  
يبحث عن هدفه

God, The devil and the human  
soul by carl c.G jung

١ - المقصود بالظل Shadow عند يونج هو الشخصية المكبوتة غير الواعية والقائمة بذاتها aytonomoes

عن مجلة Atlantic الأميركية العدد الثموى  
نوفمبر سنة ١٩٥٧





## عن عبد الحكيم قاسم

### اعتدال عثمان

لقد استقرت «أيام الإنسان السبعة» في وجداننا، وفي الثقافة العربية، والأدب العربي الحديث بوصفها أحد أبرز علامات الرواية العربية في الستينيات. وما بين «أيام الإنسان السبعة» و«ديوان الملحقات» نجد علامات أخرى لا تقل أهمية من حيث دلالتها على هذا العالم ذاته: «الظنون والرؤى»، «الأشواق والأسى»، و«الأخت لأب» و«سطور من دفتر الأحوال» و«طرف من خبر الآخرة» و«قدر الغرف المقبضة». ولا بد لقارئ «الهجرة إلى غير المألوف» أن يتوقف عند رائعته «طبله السحور» و«رجوع الشيخ». فضلا عن «المهدى» ذلك العمل غير المسبوق في الأدب العربي.

يحملنا العنوان في «أيام الإنسان السبعة» إلى زمن كوني، زمن خلق الله للعالم في ستة أيام ثم استوى على العرش، وهو أيضا دورة أيام الأسبوع في نظام فلكي يمثل إيقاع الزمن في الطبيعة، واتصافه بالتكرار واللا نهائية ويتصل هذا الزمن الكوني بزمن الحدث الروائي، عندما تتكرر رحلة الدراويش الموسمية لزيارة مقام السيد البدوي، عند تمام دورة الفلك وحلول موعد الليلة الكبيرة.

منذ أن كتب عبد الحكيم قاسم «أيام الإنسان السبعة» حتى «ديوان الملحقات» وهو مشغول بقضايا الوجود الكبرى: الحياة والموت، ديمومة الزمن وقانون الزوال، قدر البشر.

كان مشغولا بالمعرفة. والمعرفة تنقسم لديه إلى شقين، طرفين متناقضين، لا يلتقيان إلا على حافة نصل القلم، هما المعرفة الحدية وبجأها الروح والخيال، والمعرفة العقلية وقانونها العلم والمادة.

لقد طرح عبد الحكيم قاسم أسئلة الوجود هذه بجسارة واقتدار وحاول أن يقدم إجاباته عليها في أعماله الإبداعية.

إنه يلتقط مفردات الحياة الأولية من عالم القرية: البندرة مركز السنطة، محافظة الغربية. من هذا المكان المحدود، الذي يكاد يتوه على خريطة الوادي، صنع عبد الحكيم قاسم بندرة أخرى، لا تتطابق مع الواقع، بل إنها تشحن هذا الواقع نفسه بشحنات كثيفة من المشاعر والأجواء النفسية للبشر ولرموز وتقاليد وطقوس شعبية وأساطير. إنها البؤرة التي تتقاطع فيها المصائر. وتحدث التحولات وتتضارب أقدار الناس، حتى تصبح هذه البقعة المحدودة وكأنها مركز الكون ومنطلق أسئلة الوجود.

وينقسم ذلك الحدث الروائي بدوره إلى وحدات زمنية سبع، كأيام الأسبوع، تمثل كل وحدة منها جانبا من جوانب حياة الدراويش، وواقعهم اليومي ومواجهتهم الدينية. وإذا اتصل دائرة الزمن الكوني بدائرة الزمن المعيش فإنها تتقاطعان داخل وعي الشخصية الروائية الأساسية (عبد العزيز)، فترتبط كل وحدة زمنية بمرحلة من مراحل عمره. وتكون الفصول السبعة المتتابعة والسلم التصاعدي لسوعي الطفل وتطوره في مرحلة الصبا والشباب، أي تكون دائرة الزمن الشخصي أو النفسي.

وإذا كانت كل وحدة تتبع مسارا أفقيا متصاعدا لتطور الأحداث ولتطور وعي البطل، فإن هذا المسار الأفقي للزمن والحدث يتقاطع مع مسارات رأسية متعددة، تمثل أزمنة وأحداثا أخرى وقعت في الماضي القريب أو البعيد، نلقاها من خلال وعي البطل إن الأحداث المتكررة والأزمنة المتواترة يتم شحنها في كل مرة بمعان جديدة ودلالات أخصب، وتلك خاصية مميزة لأعمال عبد الحكيم قاسم، فالطفل الذي يظهر في هذا العمل كما يظهر في أعمال أخرى للكاتب، ليس هو نفس الطفل وإنما هو طفل يولد من جديد في كل مرة.

وفي «أيام الإنسان» يمثل وعي هذا الطفل المنظور الذي نرى العالم التخييلي من خلاله. وعلى أولى درجات سلم الوعي في فصل «الحضرة» يظهر العالم متجانسا مع قانون الكون والطبيعة والبيئة المحيطة. والطفل يرى الأب والدراويش في إطار هذا التناغم والتجانس. تبدأ الرواية بالفقرة التالية:

«طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب.. والأب الحاج كريم يقول في وقار وترتيل «المغرب جوهرة فالتقطوها».. ويفرغ الأب من صلاة المغرب، وينهض ليجلس في مكانه من



الأريكة في شرفة الدوار . . كم  
هو طيب وحبيب ومهيب ذلك  
الأب ، الحاج كريم .

إن الزمن هنا يتحدد بمواقيت الصلاة  
الثابتة ، المرتبطة بنظام التعاقب والتكرار  
في الطبيعة . وشخصية الأب جزء من  
ذلك النظام ، متوائمة معه ، يحيطها  
إطار ديني شفيف ، لا يشوبه كدر .  
ويحيط هذا الإطار نفسه مجموعة  
الدراويش التي تأخذ في التوافد على  
دوار الحاج كريم ، « هو رئيسهم وهم  
محبوه ، وطائعه ، ومباهون به » . إنهم  
أناس يشقيهم كدح اليوم ، لكنهم إذ  
يدخلون الحضرة ويدأون التسابيح  
والتراتيل ، يتصلون بالكون والزمن  
المطلق .

وفي مقابل عالم الدراويش بنفحاته  
الصوفية الروحانية الأسرة يأخذ وعي  
الطفل في التفتح على عالم آخر ، عالم  
النسوة في فصل « الحبيز » إذ يبدأ  
طقوس إعداد الزوادة التي يحملها  
الدراويش في سفرتهم السنوية .

هنا تخلق لواعج الجسد كالطيور  
الجارحة ، الخادشة لوعي الطفل ،  
مظاهر العري ، روائح العرق في هبو  
الفرن ، وحجرة المعاش المعتمة الساخنة  
بالأنفاس ، ولدونة جسد العجين  
واشتعال نيران الحس ، تلغمها البنات  
بالحطب . قارة مجهولة من الإناث  
ذوات القربى والغريبات ، صبيات  
ومتصبيات ، يفجرن جميعا طاقات  
الحياة والغرائز الأولية في نفس الفتى .  
وذلك أيضا لصيق بنظام الطبيعة  
وناموس الكون .

ودورة إثر دورة من طقوس « الحبيز »  
المتعاقبة المتكررة يدخل الفتى في تحولات  
الجسد من حال اندهاش الخواس  
وانبهارها إلى حال التشوف والتشوق ،  
وكانه أيضا عشق صوفي .

وكما يبدأ الجسد رحلة المعرفة فإن  
العقل يبحر في خضم الكتب حيث  
تتفجر أسئلة الوجود وتفرض نفسها على  
عقله فتخلخل سلام روحه المتطلعة  
النهمة . في فصل « السفر » يقول  
الراوي ، قاصدا عبد العزيز :



« . . في الركن كومة كتبه  
تأملها تحت أغلفتها المتربة ،  
علته ودواؤه ، تلقيه كلماتها في  
المتاهات الغريبة . لم يبق شيء  
في عالمه ثابت . معاول المعرفة  
الرهية تدمر تصوراته واحدا  
إثر واحد . . خلقت في داخله  
جسارة ومرارة ، أصبح يدمن  
وخزها الأليم . »

ويظل وعي الفتى يتراوح بين  
« الظنون والرؤى » بين « الأشواق  
والأسى » ، يفصل بعقله عن جموع  
الدراويش والمريدين . في فصل  
« الخدمة » يقول الراوي :

« أما عبد العزيز فهو وحيد  
بينهم . ذرات الحديد جميعا  
انجذبت في نظام نحو قطب  
المغناطيسي ، أما هو فهو معدن  
غريب غير متجانس . »

إنه ينقصل بعقله لكن روحه مفضوزة  
على عشق ذلك العالم . يقول :

« عيون الأب . . أمي التي  
خلقت فيه التوق لأن يرى مقام  
السلطان ؟ أمي التي خلقت فيه  
العجز عن أن يرفض رفضا

تاما . ويقف قائلا « لا ، حقيقة  
قوية ، وينطلق بعيدا عن هذه  
الجموع . »

إن ذلك العالم الذي بدا للفتى ثابت  
متاسكا يستمد قوته وسحره وسره من  
نظام الكون والطبيعة ، كان لابد أن  
يخضع لقانون آخر ، هو قانون الحركة  
والتغير ، ذلك أيضا ناموس الكون .

لقد اكتمل عقد الدراويش البديع في  
« الليلة الكبيرة » وكان لابد له أن  
ينفطر . وفي فصل « الدواع » ينبثق  
الرجل المجذوب المسربل بالحديد —  
ولذلك أيضا دلالة الرمزية — لينشد  
أهازيجه ومواويله :

« جت الجبال يمة الهادي  
وطاظت ليه  
صاح النذير في الفلا عدى  
بحور التيه  
ديح الحبيب قلب محبوبة بدمع  
العين . »

نعم لقد صاح النذير في الفلا ،  
عندئذ أدرك عبد العزيز ، وكان عليه أن  
يدرك من الأول ، أن عالم الحاج كريم  
بدأ ينهار .

لقد فرض قانون الحركة والتغير  
وجوده على الحياة وعلى المكان والناس .  
يقول الراوي في فصل « الطريق » .

كان الناس في الماضي يتحدثون  
بتؤدة ، ويمحبون دوغا جلبة ، أما  
هؤلاء فلإنهم ضاجون ،  
صائتون . . السياسة . .  
الجمعيات التعاونية . .  
الإقطاع . . الظلم . .  
كيندى . . . خروشوف . .

لقد أصبح المفهى مكان السامر وليس  
الدوار . وبات المذيع يثرثر بأخبار العالم ،  
عوضا عن تراتيل الدراويش . وينخرط عبد  
العزيز في هذا الجمع وينغمس في ناسه ،  
« في قلبه مثل ما في قلوبهم من المرارة  
والغضب . والألم . »

تلك بعض ملامح هذا العمل الروائي  
الغذ « أيام الإنسان السبعة » . لقد استطاع  
عبد الحكيم قاسم تقديم مشاهد كثيفة  
مشحونة ، شديدة الحيوية والأجاء . ويقينى  
أن مشاهد مثل « الحبيز » و « الليلة  
الكبيرة » سوف تبقى طويلا في ذاكرة الأدب



العربي ، تشع بجمال وحيوية فريدة . في تلك المشاهد يتلقى القارئ الشخصيات وكأنها تتحرك أمامه على مسرح الحياة ، مما يولد لديه إحساسا قويا بالمشاركة والانغماس في الفعل الروائي .

لقد ركز الكاتب على شخصيات الدراويش ، فصور أفعالهم وتفاصيل حركاتهم الظاهرة ، وخلفياتهم الاجتماعية والسلوكية ، وغاص في أعماقهم ، مصورا مباهجهم ومبازلهم . صور عبد الحكيم قاسم كل ذلك بأمانة وصدق وبراعة فنية ، لا تقتصر على الشخصيات الرئيسية فحسب وإنما تمتد إلى الشخصيات الثانوية . ومن قرأ « أيام الإنسان » لن ينسى شخصيات عابرة مثل الرجل المسربل بالحديد أو خادم مقام السيد البدوي ، أو صاحبة بيت الخدمة أو الحاجة شوق وغيرهم .

ولعل قصة « السرى بالليل » من مجموعة عبد الحكيم قاسم الأخيرة « ديوان الملحقات » تمثل ذروة أخرى لفن الكاتب الراحل .

تبدو القصة وكأنها محطة الوصول الأخيرة إلى الرحم الأم ، المستقر واليقين بعد رحلة التطواف والعذاب الممتد .

إنه يقين الموت كما يبدو للوهلة الأولى . لكن المتأمل في القصة يجد بذرة الحدث تتمركز حول الحياة وليس الموت . أقول ذلك برغم أن عبد الحكيم قاسم يصبح في

هذه القصة شاهدا على موته وهو ما يزال حيا . إنها بالأحرى جدل الموت والحياة .

إن الحياة في القصة حركة دوارة صاخبة مثل ماكينة الطحين ، ورطم الجنازير ، وضمضمة الحجر الساحق . تلك فلسفة الطحن ، يقول عبد الحكيم ، « ثم إن قلبي في قبضة الماكينة ما يزال » .

لقد سافر عبد الحكيم ومرت عليه الأعوام وعركته الأيام وتناوبت عليه العلل ، تغير مظهره لكن باطنه ظل مشعا ، كما هو ، متوهجا كما هو ، محبا لكل ما في الحياة ، كما هو . يمشي في الدنيا كما يقول « وفي قلبي ثقلها يتمدد حتى يأتى الفراغ على المعان التي امتعنى زمانا ، نبت فيها أنامل فيافيها ، دونما تأويل » . وبرغم الحيرة والتعب يقول « تربت عيناى على الأشياء ، دون تأريق البهاء البدراى ، ومن اجتماع حس البصر والسمع ، ومن أرهاق جملة العصب ، تتولد البصيرة » .

تلك البصيرة جعلته يرى وحدة الوجود في مخلوقات الكون ، الجميل منها والقبيح . فرحانا بالبوحة كان ، وجهها بنت أخت القمر . والخفافيش فتران رقيقة هشّة العظام والجنادب يرهقن القوس — من مناشير رجلها — على رصعة جناحها ، وينات الهواء وبنات الأرض ، من دود وأم أربعة وأربعين ، كلهن يجاوبن حدو الضفادع بالحداء .



تلك هي دائرة الحياة وقد اكتملت حين قال « رنقت مفتونا ببستان النور والحلقة . تنزهت » .

إن دائرة الحياة المتسعة تبدأ وتنتهى في المكان نفسه ، البندرة ، لكنها ليس البندرة فحسب ، كما رأينا في « أيام الإنسان » إنها الدنيا التي تاه فيها ، يتأمل فيافيها دونما تأويل . وهي الكون الذي تتصالح مخلوقاته وتتآلف في انسجام كل . انسجام لا يهزم هذه المرة ولن يهزم ، ذلك انه يندغم في حقيقة مطلقة هي الموت . ويقين الموت ليس وعيا خاصا بالكاتب ، هذه المرة أيضا ، بقدر ما هو حقيقة موضوعية أساسية في الوجود البشرى .

الموت إذن هو الدائرة الأخرى المقابلة لدائرة الحياة . لكن الموت لا يجهز على الحياة وإلا أجهز على نفسه \*

وفي تلك الدائرة الأخيرة يتناثر الحديث عن المقابر عبر استرجاع الماضي البعيد الذي يحفر في أعماق الذاكرة فتتري الذكريات القديمة ، الطفولة أيضا والشباب ، الأب الذي مات وترك في عيوننا نظرات التيه تجاوز حدود المرنى ، لكن الموت ليس نهاية ، إنه « تجاوز المضيء إلى ما خلف الضوء » ، بتعبير قاسم . والراوى إذ يتقدم به الركب صوب المستقر يقف لحظة على حدود الضوء ، وما بعد الضوء ليس بالضرورة ظلمة ، قد يكون ضوءا آخر ، أكثر بهاء وديمومة .

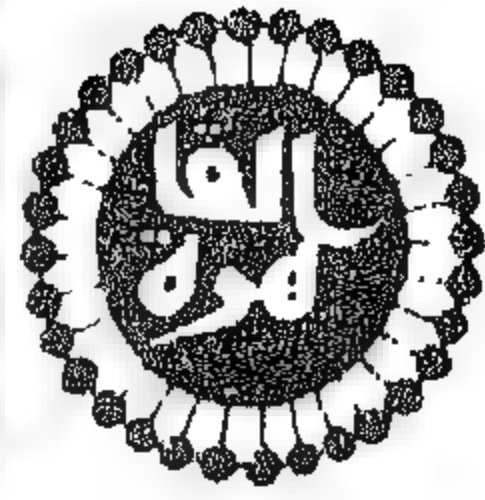
ذلك افتراض دليل عليه قول الراوى ، وهو بغير شك عبد الحكيم قاسم نفسه : « إذن أكون البداية بالموت أم بالولادة ؟ » .

ولما كانت الولادة الجسدية محكومة بيقين الموت ، فلا بد أن الموت ولادة أخرى ، بل هو الولادة الحقيقية .

تبقى كلمة أخيرة عن علاقة عبد الحكيم قاسم باللغة . كانت اللغة كبرياءه وشموخه . وكان اتصاله الحميم بالكلمة النبيلة صانعا لمجد الكاتب على الأرض ، ووسيلته إلى مطلق الوجود ♦

\* الإشارة إلى هذا المعنى ترجع إلى : يحيى الرخاوى ، ملحة الموت والتخلف ، فصول ، المجلد ٩ ( ١ ) ، ٢ ، أكتوبر ١٩٩٠ .





دراسة

بطلتها فرنسية متزوجة من مصري ليتيح  
فرصة الثنائية في لغة الحوار .

ولذلك نعتقد أن فرقة أمين صدقي  
وعلى الكسار ، التي تكونت عام ١٩١٨  
هي أول فرقة قدمت الفودفيل  
المقتبس . وعلى الرغم من القطيعة التي  
حدثت بين الشريكين عام ١٩٢٥<sup>٢</sup> ،  
فإن الفرقتين الجديديتين وجهتا اهتماميهما  
إلى نفس النوع : فرقة الكسار الذي  
استمر هو نفسه في التمثيل حتى عام  
١٩٤٩<sup>٣</sup> ، تنقلت بين المصادر الفرنسية  
والإيطالية وبين استلهام التراث العربي  
خاصة ( الف ليلة وليلة ) . وفرقة أمين  
صدقي ، الأقل انتظاما في عروضها  
المسرحية ، كرست جهودها لعرض  
ترجمات واقتباسات الفودفيل بقلم  
مؤسس الفرقة .

أما فرقة الريحاني فقد ظلت تقدم  
الفرانكو — آراب والريفوهات في  
بداية العشرينيات من هذا القرن . ولم  
يجد الفودفيل مكانه على مسرح الفرقة  
إلا في ديسمبر ١٩٢٥ ويناير ١٩٢٦  
بفضل مسرحيتين لأمين صدقي هما  
( قنصل الوز )<sup>٤</sup> و ( مراتي في الجهادية )<sup>٥</sup>  
التي وجدنا أنها مترجمتان عن مسرحيتي  
( الليل والنهار ) لألبر فانلور و ( كلاريت  
في الجندي ثمانية وعشرين يوما )  
لهيبوليت ريكوند . ثم قدمت الفرقة في  
نوفمبر ١٩٢٦ مسرحية ( اللجنة )  
لموريس هينيكان في ترجمة للسيد والي .  
ومنذ ذلك الحين تركز اهتمام الريحاني  
على المسرح الفرنسي وخاصة الفودفيل .

لقد تم التطور من الفرانكو — آراب  
إلى الفودفيل بطريقة مختلفة في كل من  
الفرقتين الكوميديتين الرئيسيتين : في  
فرقة الكسار حيث كان يوجد مؤلف  
متخصص في الفودفيل يمد الفرقة  
بمسرحياته ، ثم التطور سريعا  
وبسهولة . فبعد مرحلة قصيرة نسبيا  
لعروض الفرانكو — آراب عدل أمين  
صدقي نوع العرض الذي كان يعتمد في  
جوهره على ارتجال الكسار . وبدون  
مقدمات انتقل نمط البريرى عثمان عبد  
الباسط من التابلوهات الراقصة إلى  
حبكة الفودفيل . لكن الشخصية لم  
تتغير كلية وإنما تغير الإطار الذي تتحرك  
فيه . كذلك فإن تكنيك الأداء التمثيلي

الفودفيل

المصري :

مصادره وتطوره (١)

جلال حافظ

● من الفرانكو آراب إلى  
الفودفيل ●

يعتبر الفرانكو — آراب — من  
وجهة النظر التاريخية والتكنيكية ،  
مرحلة تحضيرية وانتقالية في تطور  
المسرح الكوميدي المصري<sup>١</sup> ، ذلك أن  
نجيب الريحاني وأمين صدقي دربا  
قلميهما بكتابة الفرانكو — آراب من  
عدة عناصر فودفيلية ممتزجة بعناصر من  
التراث الشعبي .

ولم يبدأ المسرح المصري في التطور  
ناحية الفودفيل الخالص إلا عام  
١٩١٨ . في هذه السنة قدمت فرقة  
أمين صدقي وعلى الكسار ثلاث  
مسرحيات ( مفيش كده ، ليلة الحظ ،  
اسم الله عليه ) فقدت منهم  
مسرحيتان . وهما في الأغلب الأعم

مسرحيتان فرانكو — آراب ، أو  
مسرحيتان مقتبستان عن الفودفيل  
باعتبارهما النوعين اللذين كرس أمين  
صدقي قلمه لهما . أما المسرحية الثالثة  
( اسم الله عليه ) فهي اقتباس عن  
مسرحية ( طفلى ) لموريس هينيكان .  
ومن الصعب تحديد تواريخ عروض  
هذه المسرحيات الثلاث لعدم توفر  
الوثائق . ومع ذلك فإنه من الواضح  
من السياق التاريخي أن مسرحية ( اسم  
الله عليه ) كانت أول ، أو واحدة من  
أوائل الفودفيلات الكاملة المقتبسة عن  
مسرح البوليفار ، فالمسرحية المصرية  
اقتباس أمين للأصل ، لكن في نفس  
الوقت يمكن اعتبارها آخر مسرحية  
لأمين صدقي من نوع الفرانكو —  
آراب لامتزاج الفرنسية بالعربية في  
حوارها . فقد اختار صدقي أن يجعل



ظل على ما كان عليه . ذلك أن أستاذ الارتجال المصري كان يسيطر على المسرح بفنه الكوميدي الخاص سواء في الريفيوهاث أو الفودفيلات ، وكان الجمهور يذهب إلى مسرحه استمتع بهذا الفن قبل أى شيء آخر .

أما رحلة الريجاني فكانت أكثر طولا . فالنجاح الذى حققه كشك بك بطل الفرائكو — آراب جعل هذا النوع يستمر حتى عام ١٩٢٥ . كما أن للريجاني من جهة أخرى وقع في مسرح الميلودراما ، وهذا النوع الذى بدأ في الانتشار منذ عام ١٩٢٣ والذى كان الريجاني يعتقد أنه موهوب له . مما جعله يخصص مسرحه عام ١٩٢٦ لعرضين من هذا اللون هما ( المتمردة ) لبير فونديه و ( مونوفا ) لميرلنك . إلا أن فشله كان مؤكدا ، مما دفعه لاستعادة أبحاثه بتقديم عروض فرائكو — آراب وريفيوهان . ثم بدأ منذ عام ١٩٢٧ يكتب ويمثل مسرحيات تنمى ببعض خصائصها إلى الفودفيل مثل ( آه من النسوان ) . وفي النهاية ، في عام ١٩٢٩ إنجبه إلى الاقتباس المباشر من الفودفيل الفرنسى . وشرح لنا الريجاني في مذكراته سبب تروده الطويل ويذكر بأنه يعود إلى أن حبكة الفودفيل المعقدة تتطلب من المتفرج التركيز والانتباه . وأن أية تفاصيل صغيرة تضيق منه تجعله عاجزا عن فهم المسرحية ، مما يقود إلى الفشل أيا ما كانت جودة الموضوع .<sup>٧</sup>

إلا أن نجاح فودفيلات الريجاني في الأعوام التالية أكد عدم صحة وجهة النظر هذه التى تلاحظ أن النقاد المصريين اختلفوا معه حولها ، فهم كانوا يعلمون جيدا مميزات تكنيك الفودفيل مما جعلهم ينوعون في مقالاتهم بأهمية اللبس الدرامى والمفاجآت المسرحية لاثارة انتباه المتفرج المتابعة المسرحية بتشوق<sup>٨</sup> . وقد نادى بعض النقاد بالفعل بضرورة تقديم الفودفيل لميزاته التكنيكية<sup>٩</sup> .

وعلاوة على الفرقتين الكوميديتين الكبيرتين . وهما فرقتى الريجاني والكسار ، فإن فرقتين هامتين أخريتين هما فرقة عكاشة ويوسف وهبى ، لم يفتنهما تقديم أحد الفودفيلات على الأقل

في كل موسم ، بالإضافة إلى الأنواع المسرحية المفضلة لكل منهما . ويعيدا عن شارع عماد الدين . حيث تتجاوز المسارح الرئيسية ، فإن فرقا أقل أهمية في حى روض الفرج كانت تتحل فودفيلات صدقى والريجاني ، مثل فرقة فوزى منيب ، لدرجة أن الأمر وصل إلى ساحات القضاء دونما جدوى<sup>١٠</sup> .

ما سبب رواج الفودفيل في هذه الفترة ؟ الأجابة التقليدية للنقد المصري<sup>١١</sup> ليست مقنعة ذلك أن البؤس الاجتماعى الذى زادت حدته بسبب الاحتلال الانجليزى لا يبرر وحده ، على نحو ما تردد كثيرا ، ازدهار النوع الكوميدي بصورة عامة والفودفيل بصورة خاصة . ربما كانت الظروف الاجتماعية تفسر ، جزئيا ، نجاح الأنواع الكوميديية عند جمهور متعطش لعزاء عن همومه اليومية . لكن هذا يظل تفسيراً مقبولا ، في كل زمان ، لا تشار جميع أنواع الملامى مسرحية أو غير مسرحية . ولنلاحظ أيضا أن النقد التقليدي ينسب إلى نفس العلة نتيجة أخرى ألا وهى انتشار الدراما والميلودراما في نفس الفترة ، لدرجة أن ناقدا طور فكرة هذا التفسير المزدوج إلى صيغة من صيغ التحليل النفسى نتج عنها صورة جمهور مصاب بتناقض عاطفى ، مما يفسر في نظرة اهتمام هذا الجمهور بالدراما والكوميديا في آن واحد<sup>١٢</sup> . وعلى الرغم من ذلك نجد هذا الناقد يحيد سببا آخر لغزو المسرح الفرنسى الحديث للمسرح المصري حيث يقول « لكن المؤلفين المعاصرين سادوا في النهاية المسرح العربى لسبب ( اقتصادى ) يعرض له توفيق الحكيم في ( سجن العمر ) : « فالمسرحيات المعروضة في باريس كانت تتشرف في مجلة ( لابتيت اليستراسيون ) وتباع بسعر زهيد<sup>١٣</sup> .

ونحن نعتقد أن الاعتبارات التى عرضنا لما لا تفسر بدقة الظاهرة التى نتحدث عنها . فمجلة ( لابتيت اليستراسيون ) لم تكن إلا مصدرا واحدا من مصادره التأثير الفرنسى مع كثير غيرها مثل الفرق الفرنسية في مصر ، ورحلات المسرحيين المصريين

إلى فرنسا ، والطبعات المختلفة للمسرحيات الفرنسية . نضيف إلى ذلك أننا عن طريق الاحصاء لاحظنا أن المسرحيات التى نشرتها هذه المجلة المشار اليها والتى عرضت في مصر ، تمثل جزء فقط من المسرحيات التى نشرتها هذه المجلة المشار اليها والتى عرضت في مصر ، تمثل جزءا فقط من المسرحيات المكتسبة بينها ترجم غيرها نقلا عن طبعات أخرى .

ومن وجهة نظرنا فإن الفودفيل في مصر مرتبط ارتباطا وثيقا بحركة مسرحية نفضل أن نطلق عليها اسم ( مدرسة عزيز عيد ) كذلك فإن ازدهار هذا النوع يرجع إلى تغير طبيعة الجمهور والاختلاق .

إن عزيز عيد لم يدخر جهدا في زرع الفودفيل في التربة المصرية — حيثما كان يعمل ، وترجمات عزيز عيد وتعاليمه وأساليبه في الاخراج والأداء التمثيل طيلة حياة مهنية طويلة وثرية تشكل في رأينا القاعدة التى يستند عليها المسرح الكوميدي المصري في القرن العشرين ، وقد سار على نفس الدرب تلامذة عزيز عيد خاصة أمين صدقى ونجيب الريجاني .

ولكن لماذا وقع اختيار عزيز عيد ، وأتباعه من بعده ، على نوع الفودفيل ؟ بعيدا عن اللوق الشخصى والموهبة المتوافقة مع الأداء التمثيل المطلوب لهذا النوع ، وهما أمران لا يمكن تجاهلهما في أى تحليل ، فإن اختيار عزيز عيد يعكس ثلاث حقائق تاريخية : الأولى هى التأثير الفرنسى الذى كان يتعاظم رغم الاحتلال الانجليزى . فمن الملاحظ أن المسرح المصري لم يقدم حتى عام ١٩١٧ إلا النادر من المسرحيات الانجليزية مثل ( هاملت ، وعطيل ، وروميرو وجوليت ) . إلى جانب عشرات المسرحيات الفرنسية المقدمة في ترجمات متعددة . ومن جهة أخرى يكفى الناقد أن يتصفح دوريات فترة ما بين الحربين حتى يقيس مدى ضخامة الوجود المسرحى الفرنسى متمثلا في الفرق الفرنسية التى كانت تقدم عروضها في مصر . وهى ظاهرة أثارت



قلق بعض النقاد في العشرينيات والثلاثينيات باعتبارهما تهديدا للمسرح المصري الناشئ.<sup>١٤</sup>

الحقيقة التاريخية الثانية هي عدم وجود مسرح كوميدى مصرى حقيقى في بدايات القرن العشرين وحين حلل عزيز عيد هذه الظاهرة تحدث عن نقص يجب استكماله بالفودفيل.<sup>١٥</sup> كذلك كتب تلميذه أمين صدقى في البروجريه اجيسيان يقول: «لعدم وجود كوميدى أو فودفيل غير منشور، أقصد مكتوب خصيصا للمسرح المصرى. فأننا مضطرون نحن المصريون إلى أن نقبس للمسرح المصرى روائع الفودفيل الأجنبية، إذ يجب أن نضحك بعض الوقت»<sup>١٦</sup>، هذه الفقرة مقال من أمين صدقى تعبر جيدا عما كان يحتاج اليه المسرح المصرى في بدايات القرن العشرين، ذلك هو النوع الكوميدى الذى كان يفتقده هذا المسرح المثلث بالتراجيديات الكلاسيكية والدرامات الرومانتيكية التى كانت تتوالى منذ سليم النقاش حتى سلامة حجازى. ولقد كان مديرو الفرق يهتمون النوع الكوميدى، في حين كان الجمهور يطالب به أو في حاجة اليه. ونلاحظ أن النوع الكوميدى كان سندا حقيقيا لعملية الانتاج المسرحى في هذا العصر. إذ كان المتفرج العادى يستاجر مكانه في العرض التراجيلى ليمتع أذنيه بصوت سلامة حجازى ولسل نفسه بالفصل المضحك في نهاية العرض.<sup>١٧</sup>

وفي النهاية فإن ضرورة تحديث وتحسين المسرح المصرى هي الحقيقة التاريخية الثالثة التى نريد التحدث عنها: يلاحظ الأستاذ رشدى صالح بدقة أنه في الوقت الذى كان فيه المسرح الأوربي يعرض لمشاكل الانسان في الحضارة الحديثة، كان المسرح المصرى لا يستلهم سوى المسرح الكلاسيكى<sup>١٨</sup>. ويتعبّر آخر يمكننا القول أن المسرح المصرى لم يكن يعايش عصره. ولذلك فإن تقديم عزيز عيد للدرامات والميلودرامات والفودفيلات، في فرق عيد ووهبى وأبيض وفاطمة رشدى والفرقة القومية، يؤكد أن هذا

الفنان كان على وعى بهذه المفارقة التاريخية. علاوة على أن الفودفيل في رأيه لم يكن الا مجرد مرحلة أولى في مشروع طموح: فمن الفودفيل إلى كوميدى السلوك ثم إلى الكوميدى الراقية.<sup>١٩</sup> فقد كان يجب، في رأيه، تعويد المتفرج المصرى تدريجيا على الأنواع الكوميدية.

هذا يبدو أيضا أن عزيز عيد وتلامذته لم يكونوا يرون في الفودفيل مجرد تركيبة فنية آلية الطبع لتوليد الضحك، ولكنه في نظرهم شكل درامى قابل لاحتواء مضمون أخلاقى واجتماعى. ولقد عبر أمين صدقى عن ذلك صراحة<sup>٢٠</sup> كما أن مجلة التياترو رددت نفس الفكرة عدة مرات<sup>٢١</sup>. أما نجيب الريحانى فقد حول بالفعل عدة فودفيلات إلى ما يشبه كوميدى النقد الاجتماعى والأخلاقى على نحو ما فعل مع «عشيق مدام فيدال» لفيرنوى «ويشون» للتراز ويمكننا القول بإيجاز أنهم كانوا يعتقدون أن المسرحية المحكمة الصنع هي الشكل المناسب للتعبير عن المجتمع المصرى الحديث. ولاغربة في هذا المفهوم، فابسن، بتأثير من طبيعة زولا، حور صيغة سكريب وأبدع فيها كل دراماته الاجتماعية.

ولتكلم الآن عن الجمهور والأخلاق. إن التغير الجذرى لجمهور المسرح المصرى يرجع إلى الفترة ما بين ١٩٠٥ إلى ١٩٠٨، فبفضل سلامة حجازى أصبح المسرح المصرى شعبيا. نصيفت إلى ذلك أنه بعد فترة قصيرة، برزت إلى الوجود طبقة من الأثرياء الجدد كانت تبحث عن التسلية من أى نوع وبأى ثمن<sup>٢٢</sup>. وهكذا ازداد عدد صالات العرض كما زاد الجمهور عددا<sup>٢٣</sup>. وبخلاف طبقة الصفوة، فإن هذا الجمهور الجديد لم تكن تناسبه على الإطلاق التراجيديات الكلاسيكية ولا الكوميدى المولييرية. وهكذا فإن ترجمات واقتباسات الفودفيل كانت أيضا ضرورة أملتھا التغيرات في طبيعة الجمهور. ولقد وجد الفودفيل جمهوره على وجه التحديد لدى هذا المتفرج العادى أو المتوسط.

ومن جهة أخرى فقد طرأت على المجتمع المصرى تغيرات مادية ومعنوية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر، ثم تجلّت مظاهرها الكبيرة في فترة ما بين الحربين. لقد غير الاحتكاك بالغرب، وبخاصة الاتصال بالجاليات الأوروبية في مصر، القيم الأساسية للنظام الأخلاقى للطبقات الوسطى تغييرا ملموسا وعلى نحو واضح في المدن الكبرى. ويوضح د. شوقي ضيف هذا التغير الجذرى مؤكدا بأننا قد حططنا كل الحواجز التى تحول بيننا وبين الحضارة الأوروبية. وأننا لم نكتف بالجوانب المعنوية، بل تعدينا ذلك إلى الاهتمام بالنواحي المادية. كما يؤكد أنه ليس من المبالغة القول بأنه لم يعد هناك فرق بين المصرى والأوربي فيما يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية وقيمها (٢٤). وهذا مانعتقد بضرورة تسميته بالتحول الأخلاقى، وهو الذى سمح بقبول وذبول الفودفيل، وهو نوع مسرحى يمكن وصفه على الأقل بالجرأة، وهو أيضا نوع يعكس بطريقة أو بأخرى صورة الحياة الحقيقية لجزء متأرب من مجتمع هذا العصر. وأنه لدليل دامغ أن نجد صحيفة «لوبروجريه اجيسيان» تنشر عام ١٩١٥ تحت عنوان (حادثة أخلاقية على طريقة الفودفيل)، حكاية مغامرات وخيانة زوجية تبدأها بهذا التعليق: انتهت المحكمة من النظر في قضية مثيرة جدية بإثارة قريحة كاتب فودفيل محل، إن هذه المغامرة المأخوذة على الأخلاق المحلية أجدر بالعرض من مسرحية «خل بالك من املى» التى تجري الآن استعدادات تقديمها على المسرح (٢٥).

### ● المسرحيات المكتسبة ●

في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٤٥ اقتبست الفرق المصرية عن كثير من مؤلفى الفودفيل الفرنسيين عددا كبيرا من المسرحيات فقد بعضها خاصة الكثير من مسرحيات أمين صدقى. وعلى ضوء المخطوطات ونسخ الآلة الكتابة التى مازالت محفوظة والتي بحثنا عن مصادرها الفرنسية فأننا نلاحظ تفضيل المتقسين المصريين على وجه الخصوص



لجورج فيدور وموريس هينيكان .  
فمن مؤلفات فيدو قدم وهي عام  
١٩٢٥ ، فنلق المبادلات الحرة ، بعنوان  
«لوكاندة الانس» التي عدلها فيما بعد  
وعرضها بعنوان «حامي طابور  
خامس» . كما مثلت فرقة فيكتوريا  
موسى عام ١٩٢٦ اقتباسا بقلم عباس  
علام عن مسرحية «سيلة من مكسيم»  
باسم «سها» . وفي عام ١٩٣٠ و  
١٩٣١ اقتبس الريحاني عن نفس المؤلف  
مسرحيتي «خطاب لوس» و «خياط  
لل سيدات» وقدمها باسمي «عباسية»  
و «حاجة حلوة» (٢٦) . وقد عثرنا  
أيضا بمكتبة المسرح القومي على مخطوطة  
لا تحمل تاريخا لمسرحية بعنوان  
«المفطيس» بقلم فتح نشاطي ،  
وهي اقتباس عن مسرحية فيدو «نم» .  
فأنا أريد ذلك ، ولا شك أن حسن  
استقبال الجمهور لمسرحيات فيدو لعب  
دورا هاما في هذه الاختيارات . ولنتذكر  
أن عزيز عيد سبق أن قدم في الفترة من  
١٩١٥ إلى ١٩٢٣ سبع ترجمات لهذا  
المؤلف البار (٢٧) ولذلك فإن  
الاقتباسات عن فيدو المعروضة ابتداء  
من عام ١٩٢٦ كانت امتدادا ، في  
صيغة أخرى لوجود هذا المؤلف المسرح  
المصري .

ومن مؤلفات موريس هينيكان ،  
الذي سبق أن قدم له المسرح المصري  
أربع ترجمات في الفترة من ١٩١٧ إلى  
١٩٢٦ (٢٨) ، عرضت فرقتان  
مسرحية «طفل» في نسختين  
مختلفتين : «اسم الله عليه» لأمين  
صدقي على مسرح الكسار عام  
١٩١٨ ، «والستات ما يعرفوش  
يكذبوا» للريحاني على مسرحه عام  
١٩٣٩ . كما قامت فرقة فيكتوريا  
موسى عام ١٩٢٧ مسرحية «المرأة  
الكذابة» لعباس علام الذي يذكر أنه  
أقتبسها عن مسرحية انجليزية باسم  
«طفل» لمارجريت مايو (٢٩) .  
والجدير بالذكر أن موريس هينيكان  
كتب مسرحيته الفرنسية نقلا عن هذا  
الأصل الانجليزي . كذلك نجد أن  
الريحاني اقتبس عن نفس الكاتب  
الفرنسي ثلاث مسرحيات أخرى :  
«ليلة نفنفة» ، «مين يعاند

ست» (٣٠) (١٩٣٦) ، «مندوب  
فوق العادة» (٣١) (١٩٣٧) التي  
أعيد عرضها عام ١٩٤١ بعنوان  
«ثلاثين يوم في السجن» .  
وقد وجدنا أن «ليلة نفنفة» مقتبسة  
في آن واحد من مسرحيتي «الجنة» و  
«أليس معك ماتبلغ عنه» . كما وجدنا  
أن «مين يعاند ست» مأخوذة من  
«الضربة القاصمة» و «مندوب فوق  
العادة» مقتبسة عن «عشرون يوما في  
السجن» .

وبالإضافة الى مسرحيات الريحاني  
التي أشرنا إليها والمقتبسة عن فيدو  
وهينيكان ، نجده قدم مسرحيات  
مقتبسة عن مؤلفين آخرين للفودفيل :  
ففي عام ١٩٢٥ و ١٩٢٦ عرض لأمين  
صدقي مسرحيتين أشرنا إليهما منذ قليل  
هما «فتصل الوز» و «مراق في  
الجهادية» المأخوذتين عن «الليل  
والنهار» لألير فانلو و «كلاريت في  
الجندي ثمانية وعشرون يوما» لهيوليت  
ريموند كما نجد أن الريحاني اقتبس بنفسه  
في الفترة من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٣ خمس  
مسرحيات من روائع فرقته : «الشاب  
لما يدلع» (١٩٣٤) - «استنى  
بختك» (٣٢) (١٩٣٨) - «لو كنت  
حليوة» (١٩٣٨) - «الدلوعة»  
(١٩٣٩) - «حسن ومرقص  
وكوهين» (١٩٤٣) - وقد وجدنا أن  
المسرحية الأولى مقتبسة عن «ميكت  
وأما» لروبيردي فلير . ويحسن بنا هنا  
أن نشير إلى أن «السيد أبو النجا في  
حديثه عن مسرحية «الشيخ متلوف» .  
يذكر أن الريحاني قد حاكي تيمتها في  
مسرحية «الشاب لما يدلع» (٣٣) .  
وفي الحقيقة أن مسرحية الريحاني لأصله  
لها على الإطلاق بمسرحية «الشيخ  
متلوف» لعثمان جلال أو «بتاريف»  
لموليير . فالريحاني لم يفعل شيئا سوى أنه  
مهر مسرحية روبردي فلير التي ترجم  
حرفيا بعض اجزاء من حوارها .

أما «استنى بختك» فهي مقتبسة  
عن «عشيق مدام فيدال» للويس  
فيرتوي و «لو كنت حليوة» عن  
«بيشون» لجان لوتراز ، والدلوعة عن  
«الصغيرة صاحبة مصنع الشيكولاتة»  
لبول جافرو ، و «حسن ومرقص

وكوهين» عن «المقهى الصغير»  
لترستان برنارد .

أما مسرحيات أمين صدقي الأخرى  
التي استطعنا تحديد مصادرها فهي  
«سفير توكر» المأخوذة عن «حيلة  
أرثور» لهنري شيفو والفريد دورو ،  
«والألعاب الرياضية» المقتبسة عن  
«الألعاب الرياضية في الحجرة»  
للكسندر بيسون ، «ودكتور جوجو»  
عن مسرحية بنفس الاسم للفريد  
كاريه ، و «الانتخابات» عن مسرحية  
بنفس الاسم لجوستاف هال «وسلفني  
مراتك» عن مسرحية بنفس العنوان  
أيضا لموريس ديفالير .

كذلك استلهم الشاعر ابراهيم  
رمزي ، وهو انجليزى الثقافة ،  
مسرحية «سياحة حموش بك» عن  
النسخة الانجليزية لمسرحية «رحلة  
مسيو بيريشون» للابيش<sup>٢٤</sup> .

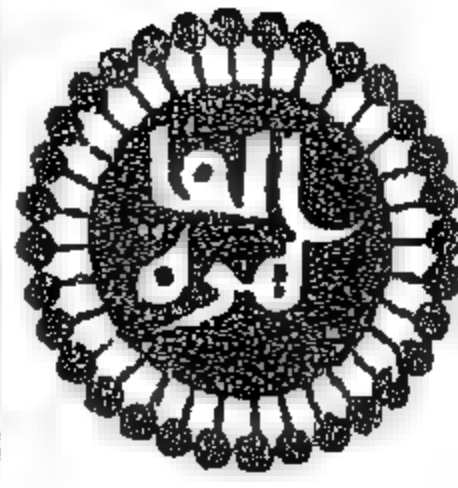
بعد أن عرضنا نتيجة بحثنا عن أهم  
المصادر الفودفيلية للفرق المصرية ، نود  
أن نسجل هاتين الملاحظتين للنقاد  
المصريين : ذكرت مجلة المسرح عام  
١٩٢٧<sup>٣٥</sup> أن مسرحية «الحب  
بالعافية» للسيد والي النما هي اقتباس  
عن مسرحية «من أجل الحصول على  
آدين» التي لا تذكر اسم مؤلفها وهو  
لويس فيرنوى . كذلك أشار الناقد  
سهيل<sup>٣٦</sup> إلى أن الريحاني حين أعاد  
عرض مسرحية «لوجت» وهي نسخة  
مصرية من «المغولي الكبير» سمع أمين  
صدقي بالنبا وأسرع بإعداد نفس  
المسرحية الفرنسية لفرقة الكسار  
وعرضها باسم «راحت عليك» .  
ونحن لا نملك من هذه المسرحيات  
الثلاث التي ذكرناها سوى مسرحية  
الريحاني وبالبحث عن مصادرها وجدنا  
أن ملاحظة سهيل صحيحة ، ونضيف  
إليها أن المسرحية من تأليف هنري  
شيفو .

ونستطيع أن نصنف كل هذه  
المسرحيات الفرنسية طبقا لمعيارين ،  
معياري تاريخي وآخر تكتيكي ، فهذه  
المسرحيات تنتمي تاريخيا إلى فترتين :  
فترة السنوات الأخيرة من القرن التاسع  
عشر ، وعلى وجه التحديد الفترة من









عالم

محمد كمال محمد

القصص

أحمد عبد الرازق أبو العلا

ونعتبر هذه المرحلة - ؛ مرحلة إنتقالية من حيث التطور الفني ؛ حيث أننا نلمس بوادر هذا التطور - بشكل ملحوظ - في ابداعات المرحلة الرابعة ؛ وأعني بها الثمانينيات ؛ وتعد من أنضج مراحل تطور الكاتب الإبداعية على المستويين الفني والموضوعي .  
وقدم فيها : الأعمى والذئب ( ١٩٨٠ ) - الحب في أرض الشوك ( ١٩٨٠ ) العشق في وجه الموت ( ١٩٨٢ ) - البحيرة الوردية ( ١٩٨٣ ) - حصاة في نهر ( ١٩٨٣ ) نزيف الشمس ( ١٩٨٥ ) - سقوط لحظة من الزمان ( ١٩٨٧ ) - بالإضافة إلى مسرحيتين من ثلاث فصول :

● ونعتبر الكاتب ( محمد كمال محمد ) من كتاب القصة القصيرة على الرغم من أنه قد قدم ثلاث روايات : أيام من العمر - دماء في الوادي الأخضر - الأجنحة

● يُعد الكاتب القاص ( محمد كمال محمد ) من كتاب القصة الذين أعطوا حياتهم لخدمة هذا الفن المعقد ؛ وبالنظر إلى مسار تطور الكاتب الإبداعي نجده قد مر بأربع مراحل زمنية - ولا أقول مراحل فنية - المرحلة الأولى : الخمسينات - وقدم في تلك المرحلة : أيام من العمر ( ١٩٥٤ ) - الحياة امرأة ( ١٩٥٦ ) - الأيام الضائعة ( ١٩٥٧ ) - أرواح وأجساد ( ١٩٥٨ ) .

المرحلة الثانية : الستينيات وقدم فيها : حب وحصاة ( ١٩٦٠ ) - الأصبع والزناد ( ١٩٦٥ ) - دماء في الوادي الأخضر ( ١٩٦٧ ) - الأجنحة السوداء ( ١٩٦٩ ) .

المرحلة الثالثة : السبعينيات : ولم يقدم شيئاً سوى بعض القصص التي نشرت في الدوريات ؛ لكنه لم يتوقف عن الإبداع ؛



السوداء . وذلك لأنه قد أخلص لهذا الفن وتمرس بأدواته الفنية ؛ واستوعب طبيعته المتميزة .

— فالقصة القصيرة فن صعب يحتاج إلى ممارسة وفهم ؛ فهي — على حد تعبير الناقد الإنجليزي فرانك أوكونور « صوت العصر ؛ وهي قادرة على التعبير عن الوعي الحاد بالتفرد الإنساني ؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه ، فالذي يقف على المنحنى تتاح له رؤية اتجاهي الطريق ؛ والذي يفجر نقط التحول في الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة للعيان بحيث تظهر هذه الأزمة وكأنها لحظات متعاصرة » (١) .

والسؤال هو : لماذا لم يأخذ الكاتب ( محمد كمال محمد ) حقه من المتابعة النقدية طوال هذه الفترة ؛ مما أدى إلى تأخر تواجده على الساحة الإبداعية ؟

— نقول : انها أزمة النقد الغير مواكب وبشكل جيد لإبداعات كتاب هم في أشد الحاجة إلى تلك المواكبة ؛ والتي بدونها ستصير الأمور كما هي قائمة .. ركود وملل وغياب يعطل جوانب الإبداع الحقيقية عند كاتب مبدع حقيقي .

— ومحمد كمال محمد واحد من هؤلاء الكتاب الذين تم إكتشاف إبداعاتهم في مرحلة متأخرة من مراحل إبداعهم القصصي ؛ فالتفت إليه النقاد مؤخراً ؛ ولكنها التفاتة جاءت على إستحياء لتكشف تحاذل النقد عن إمكانية متابعة كل ما يقدمه كتابنا من إبداعات في شتى الفنون .

● وهذه الدراسة تطمح إلى تحديد بعض الملامح الفنية والموضوعية في قصص الكاتب من خلال التعرض لأربع مجموعات قصصية صدرت في المرحلة الأخيرة وهي على الترتيب : العشق في وجه الموت ( ١٩٨٢ ) - نزيف الشمس ( ١٩٨٥ ) - حصاة في شهر ١٩٨٣ سقوط لحظة من الزمان ( ١٩٨٧ ) والمجموعات الأربع تحتوي على واحد وستين قصة قصيرة كتبت جميعها في الثمانينيات ؛ ونجد أثراً منعكساً لمرحلة الفسرة ؛ على المستويات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والنفسية - أيضاً - هذا الأثر نجده في سلوك الشخصيات ؛ وفي

رسم العلاقات ؛ مما يؤكد أن الكاتب لم يكن منعزلاً عن الواقع المفرز لتجاربه القصصية بقدر ما كان متصلاً بهذا الواقع ؛ فاهماً له .. ومحدداً رؤيته تحديداً موضوعياً ؛ فهو يقدم لنا الإنسان في حركة تلاحم حقيقية مع الواقع ، هذا التلاحم بين الإنسان وقضايا المعاصرة يُعد خطوة إيجابية تضاف إلى رصيد إبداعاته السابقة على تلك المجموعات . هذا عن المستوى الموضوعي . أما عن المستوى الفني ؛ فالكاتب يحاول الاستفادة من انجازات القصة القصيرة المعاصرة والتي تعتمد على اللحظة القصصية الواحدة ؛ والتي تدور في زمن نفسى محدد ؛ فلم يعد يهتم بالنمط القديم للقصة الذي يعتمد على ما يسمى ( بالحبكة التقليدية ) وهي القصة التي تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل ؛ بحيث يكون الفعل متسلسلاً ومتعاقباً ؛ ينتهي بحسم الصراع أو ما كان يسمى في النقد التقليدي ( لحظة التنوير ) ؛ ولكننا نلاحظ أن الصراع أصبح عند الكاتب هو أساس الحبكة ، لأنه - في الواقع - هو المادة الحقيقية للحياة ؛ نقدم قصصه في موضوعات محددة مبتعداً عن مباشرة الرد .

### حضور القضية الاجتماعية :

الواقع .. الحلم والبطل المجهور .

● « لا نجد في قصص محمد كمال محمد من يتمون إلى البرجوازية الكبيرة أو البرجوازية الصغيرة ، وكذا فئات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التي أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحت عدداً هائلاً من المصطلحات التي تتعامل بها ؛ والقيم التي تعتنقها وتوحى للآخرين بضرورة إعتناقها كمثل عليها ينبغي أن تحتذى » (٢) .

لكن الإنسان في قصص الكاتب هو الإنسان البسيط المجهور ؛ إنه يعبر عن شخوص من قاع المجتمع ؛ هم ضحية لقوانين الواقع - في المقام الأول - وضحية لهؤلاء الذين وضعوا قوانين قهريه - في المقام الثاني - وحضور القضية الاجتماعية في قصص ( محمد كمال محمد ) سمة نلمسها في إبداعاته القصصية التي نحن بصدد التعرض لها ، وأعني بالقضية الاجتماعية ، ذلك الواقع الإجتماعي المفرز لتلك

الشخصيات التي هي في واقع الأمر - وعلى حد تعبير الكاتب - ( مخلوقات في الهامش ) فهو يهتم بتلك المخلوقات الهامشية التي تحيا في واقع إجتماعي محبط ، تحكمه قوانين سياسية وإقتصادية ونفسية تجعل كم الإحباط الهائل ينعكس على سلوك تلك الشخصيات ؛ التي يرصد الكاتب مدى إحساسها بوطاة القهر بمستوياته المتعددة ؛ ليقدم لنا في النهاية وثيقة فنية تتناول حياة تلك الطبقة الدنيا التي لا تطمح في الصعود إلى الطبقة الوسطى ( البرجوازية الصغيرة ) بقدر ما تطمح إلى إيجاد سبل شريفة للعيش تبعدها عن هذا الهوان القاتل لكل الأشياء النبيلة .

● ويرصد التجربة الفنية في قصص ( محمد كمال محمد ) يتبين لنا العديد من السمات المشتركة ما بين الأعمال . وعلى رأس هذه السمات أن أبطال بعض قصصه يعيشون العلم - على الدوام - هروباً من قسوة الواقع ووطاته على نفوسهم .

— فالأم في قصة ( الحفاء ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - تعيش حلم أن يتعلم ولدها حتى لا يصبح كأيها مجرد بائع على عربة المدمس تقول له ( إذا لم تأخذ هذه السنة شهادتك فابحث لك عن طريق آخر ) ص ٩ . حتى أن الحلم أحياناً ما يختلط بالحقيقة فلا نعرف أيهما نختار . وهذا ما نحسه في نهاية القصة والبطل في قصة ( السنوات .. والتساقت ) - سقوط لحظة من الزمان - يحلم بمجرد حجتين ودورة مياه .. مسقط ننشر فيه ثيابنا المغسولة ..

صاله صغيرة أجالس فيها الصاحب حين يزورني ، ويستمر الحلم ولكنها في النهاية أحلام موءودة لن تتحقق لأن الواقع أقوى . يقول البطل : سئمت تحديداً للأشياء التي فرضها العدم كواقع مهلك لانجاة منه ..

عجزت عن المواجهة . فاكفيت بالدوران حول نفسي . حتى أدركني إستسلام المتعب بلا جدوى . وهذا هو نفس الشيء الذي نجده في قصة ( طرقة الباب ) - مجموعة نزيف الشمس - فالصبي - بطل القصة - نراه وبعد أن أصيب في يده أثناء عمله في ورشة الخراطة ؛ يعيش في بيت تسيطر عليه

زوجة الأب ؛ والأب عنه غائب دائماً ؛ هو في حاجة إلى حنانه ، وعندما يدخل المستشفى يكون هم الوحيد ؛ وحلمه الكبير



أن يرى والده يطرق الباب عليه لكي يسأله : ما الذى حدث ؟ ! لكن لا أحد يأتى ويظل الحلم قائماً ؛ ولأن الواقع الذى تعيشه الشخصيات أقوى من الحلم ذاته ؛ فإن بطل قصة ( السنوات والتساقط ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - يترك زوجته ؛ وولده الوحيد ويرحل ، ثم يجيء بعد سنوات من الانفصال ليجد الزوجة السابقة ( حميدة ) متهاكة بينها ولدها الوحيد قد حملته سيارة الشرطة ؛ ومضت لأنه يبيع الحبوب المخدرة ؛ والبطل ( الأب ) يقول ؛ جئت أو فى بالدين ، مؤخر صداقها .. ساحتنى فيه ليوم يجيء . ص ٢١ والإبنة فى قصة ( العواء ) - المجموعة السابقة - تبيع المناديل الورقية بجانب الرصيف مع أبيها بائع الصحف ؛ عينه عليها ؛ يراقبها ، ترتدى بنطلونها الجينز والبلوزة الضيقة ، دائماً كانت تعيش حالة الحلم من أجل تغيير واقعها المرير لكن ثمة أشياء تجسها تحت جلدها ... يود أن يعرفها ليحلم لها ؛ مثلاً جعلته يحلم وهى تكلمه عن الجامعة ، كان يسألها كم بقى لها من الشهور للتوظيف بالشهادة التى تمتحنها ص ٢٥ . لكنها فى النهاية تستسلم لذلك الرجل الذى أخذها إلى جواره فى سيارته ؛ لأن الحلم مساره ما زال سارياً يدفعها إلى الهبوط ؛ فمجرد التمرد على الواقع حلم .

● وبطل قصة ( سقوط لحظة من الزمان ) - نفس المجموعة - نتعرف عليه من خلال الراوى رجل أحيل إلى المعاش ؛ يتقابل مع تلك المرأة التى أحبها يوماً ما فى الزمن الماضى ومن خلال أسلوب التذكر الذى يأخذ شكل الحلم والتداعى - وهذا ما نجده أيضاً فى قصة ( امتلاء ) - نعلم أنها تزوجت بطبيب أنهم بالسرقة وهى حالة مرضية يعانى منها ، ويعانى منها - كذلك - ولده من بعده . المرأة حائرة والطبيب - الزوج - حاول الانتحار هروباً من الحزى ، إنه واقع أليم تعيشه كافة الشخصيات فى القصص ، ذلك الواقع الذى يقدمه الكاتب فى شكل يشبه حالات الحلم ، لكنه هو الواقع نفسه . وهذا الاختلاط سمة من سمات قصص ( محمد كمال محمد ) فعدم قدرة الشخصية على امتلاك الفعل كما لاحظناه فى قصتى ( سقوط لحظة من الزمان ) و ( امتلاء ) شىء يؤكد أن الأشياء الجميلة التى تكون فى حوزة الإنسان تضيع

منه ، ليس فى غفلة منه ، ولكن أمام عينيه وإرادته وعجزه عن الفعل هو ما يصممه بوصمة السلبية التى تضغط لإرادته وتجعله إنساناً مسوقاً - إن صح القول - فالحلم فى قصة ( الصمت فى شتاء حزين ) يطارد البطل فى كل لحظة يرى فيه ما يكشف الجزء الكامن فى عقله الباطن ، فيحلم مرة بأن عجالات القطار سوف تلتهم ساقيه ولكنه مع ذلك يرقد على القضبان مستسلماً ويحلم مرة أن فمه محشو بالتراب ، والهروب إلى الحلم يكشف لنا معاناة بطل القصة الذى يعيش ذكرى زوجته التى تركته وتركها ؛ لكنه دائماً ما يفكر فيها رغم أنه قد تزوج من أخرى ، هو مرتبط بذكرها على الدوام ويظل على هذا الحال حتى تنتهى القصة وهو يشعر بأنه ليس هناك ما يستحق أن يعيش من أجله - على حد تعبير بيركامو - .

● وكما شعر بطل القصة السابقة بأن الثابت يغلط عليه إشارة إلى الإحساس بالموت فإن المرأة ( الأم ) فى قصة ( الزمن الغائب ) - نفس المجموعة - تود فى نهاية القصة لو انقلبت الفجوة الضيقة حفرة عميقة ؛ تغيبها فى جوفها مدفناً تنغطى بحجارته ، ذلك لأنها تعيش وحيدة بعد أن تركها الابن الوحيد وسافر إلى الخارج أخبرته فى رسالة أن رجلاً جاءها يريد أن تؤنسه ويؤنسها ؛ ولكن الابن يرفض وتذعن الأم ؛ فتشعر بالوحدة أكثر كانت تحلم أن يضمها بيت مع رجل إهتز له قلبها - على حد تعبيرها -

● ونلاحظ أن مشاعر وأحاسيس الشخصيات فى قصص المجموعة متداخلة ومتشابكة لأن هناك خيطاً يربطهم ويوحد مشاعرهم تلك ؛ وهذا الخيط يتعلق بوحدة المساة ووحدة المعاناة ؛ وحضور الحلم الدائم .

● والوحدة التى يحياها العجوز فى قصة ( السماء والرياح الساكنة ) - مجموعة العشق فى وجه الموت - تجعله يحلم بتلك المرأة التى تعمل عاملة فى المستشفى التى دخلها بعد مرضه ؛ تتلاقى أحاسيس وأزمات البسطاء ؛ يتعرف على مأساتها ؛ حيث تعيش فى حجرة بسبعة جنينيات ؛ صاحبة البيت تريد طردها ، تقول ثلاثة أخوة ، لا أحد لها ؛ العجوز يقول لها : ( بنت تزوجتني ؟ ) ص ٣٥ . فتركه وتخرج

من الحجرة ؛ وتنزوى باكية .. العجوز كان يحلم بها ؛ تقف معه على عربة الكشرى التى يمتلكها على نواصى الشوارع ص ٢٤ . وجبرون فى قصة ( رائحة الأشياء ) - مجموعة حصاة فى نهر - نتعرف - من خلال القصة - على علاقته بالمرضة الإنجليزية ؛ وعلاقته مع المرأة السمينة ( أم ونس ) وعلاقته مع الصبي ( راوى القصة ) .. تختلط هذه العلاقات بحلم ( جبرون ) الصغير وهو أن يتزوج ( أم ونس ) والكاتب ينجح فى التعبير عن أحلام جبرون الصغيرة ؛ لكن أحلامه هذه تتحطم بإصطدامها مع الواقع الأليم الذى يعيشه .

### القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقي

● والقضية الاجتماعية - كما لاحظنا من قبل - تشغل الكاتب إلى حد كبير نراها مرتبطة فى بعض القصص بذلك التفاوت الطبقي المطروح فى المجتمع بشكل بارز ، فالبطل فى قصة ( الذين يولدون ) - مجموعة نزييف الشمس - يتساءل :

— لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم لأهم ولدوا فى القاع ؟ ص ٢٠ سؤال يطرحه البطل ، ولكنه يظل لحناً واحداً أساسياً بتنوعات متعددة على مدار المجموعة ؛ وهو نفس الشىء الذى يحس به بطل قصة ( النهر والمصب ) ، نزييف الشمس - هريدى ذلك الابن الصعلوك ؛ يكتشف - فجأة - أن أباه سوف يحصل على مال كثير نتيجة وقف أصبح ملكاً له ؛ وسوف يصيبه من هذا الوقف خمس جنانين فاكهة ؛ الأمر الذى يجعل ( عيد ) وهو الصديق الحميم لهريدى يتخذ موقفاً بالرحيل عن البلدة ؛ فهو الذى يقتسم اللقمة مع هريدى ؛ ولكنه يحس أن هريدى لم يعد من طيبته أو قل لم يعد من نفس الطبقة الفقيرة التى ينتمى إليها . ويقول لهريدى فى مرارة : أصبحت غنياً !!

ويتكره ويرحل لأن العامل المشترك بينهما قد تلاشى ؛ ويتمثل هذا العامل فى ( الفقر ) .

● والأم الفقيرة البلهاء فى قصة ( خلف الزمن ) - مجموعة نزييف الشمس - تعيش بداخل خرابة مهجورة ؛ وبداخل هيكل خشبي لأنوبيس قديم ؛ تضع طفلتها



الوحيدة في ملجأ لأنها لا تستطيع إطعامه وتربيته ؛ ولأنها تعيش مع ما يقدمه إليها الآخرون ؛ وعندما تكتشف أن رجلاً قد أخذ إبنيتها من الملجأ لا تملك غير البكاء . وذلك الزائر الثقيل الذي كان زميلاً لهذا الكاتب الذي أصبح مشهوراً ؛ يأتي في الليل قاصداً آياه لأداء خدمة ؛ ولكنه يزعم الإبن المدللة والزوجة مما يجعل الكاتب يطرده في منتصف الليل ؛ ويكاد يقتله ؛ فيرحل الرجل وكأنه متسول جائع

... وهذه القصة تذكرنا بقصة د . يوسف أدريس ( لفة الآي آي ) . والحاجة تدفع الأخت المطلقة التي تباع نفسها حتى تستطيع شراء فستان بدلاً من هذا الذي سرقة أخوها وباعه حتى يجلس بثمنه على المقهى .  
... وآثار التفات الطبقى نلمسها في قصة ( رجل الطابق الأخير ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - وبشكل بسيط ؛ لكنه عميق الدلالة .

### شخصيات في الهامش :

● نماذج ( محمد كمال محمد ) القصصية نماذج مطحونة ومقهورة تبحث عن الخلاص فلا تجد . . والخلاص إما يكون بالموت ( الانتحار ) كما في قصة ( نزيه الشمس ) فالأخ المريض بالقلب يعيش مع أخيه وزوجته في بيت واحد ، يشعر أنه عالة عليهما ، وأنه لا أمل في شفائه من المرض والزوجة قلقة وغير مستريحة لوجود شقيق زوجها معها . . وفي لحظة يأس من كل شيء ، الحياة . . المرض . . المشاعر المسلوقة ؛ ينتحر الأخ وينزف لحظة يأس من كل شيء ، الحياة . . المرض . . المشاعر المسلوقة ؛ ينتحر وينزف دمه ويموت . وإما يكون الخلاص بالحلم كما في قصة ( مسقط النهر ) - مجموعة نزيه الشمس - ولكن الخلاص لن يكون نهائياً لأن القضية الاجتماعية -- في الأساس -- قائمة وما تزال . وشخصياته هم -- بالفعل -- مخلوقات في الهامش ، وينفس الصفة التي جاءت عنواناً لقصة من قصص مجموعة ( سقوط لحظة من الزمان ) . فبطل القصة عامل تم فصله من عمله لخلافات بينه وبين مدير الفرع الذي يعمل به ، فلا تجد زوجته أمام هذا إلا أن تعمل كخادمة في بيت ذلك الرجل الذي استضافها عنده هي وأولادها الصغار ؛ لكنها تموت ذات ليلة ؛

والكاتب يركز على ما تتمتع به تلك المخلوقات التي هي على الهامش من عزة نفس وكبرياء أصيل ؛ فزوج المتسوفة ( البطل ) يرجو صاحب البيت ألا يخبر أحداً بأن زوجته قد ماتت عنده ؛ وهو كذلك لا يريد وساطة ذلك الرجل كي يعود إلى عمله ؛ وكذلك لا يريد مساعدته مالياً مهما كانت الأسباب .

... وبسمة في قصة ( المطر ) - نفس المجموعة - تدفعها الظروف إلى العمل على لوحة الرماية في المولد ؛ مات زوجها ؛ فتزوجت بآخر ، أصيب في حادثة أقعده ؛ نتعرف على تلك الشخصية من خلال الراوى ؛ وهو يعرف بسمة منذ كان يعمل في قريتها ؛ يتقابلان ويتبادلان الحديث ؛ ويتركها ثم يراها - مصادفة - ذات ليلة في أحد المقابر تشهر سكيناً لرجل راودها عن نفسها ؛ فاستجابت بغرض سرقة تحت التهديد . إنها شخصية في الهامش كسابقتها . والمرأة الأم في قصة ( تلك الرؤيا ) تخبر ولدها أن أباه قد ترك قبره في تلك البلدة ذاهباً إلى قبر آخر في بلدته الأخرى التي أحبها وأحبته ناسها وراه الشبيخة صالحة في المنام يمسي في طريق تلانة ، بعد ما دفنوه . . وأنا ذاهب إلى قبره ثاني يوم وثالث يوم ، فلم أشم رائحة كان مظلوماً ؛ كان إمام الجامع والواعظ ومعلم الكتاب ( صفحة ٨٧ )

... والقصة تطرح بعداً جديداً لحالات الهروب ؛ وهو الهروب بالخرافة ، كحالة يتخذها بعض المتهربين تخلصاً من قهر الواقع ووطأة المعاناة ؛ حتى ولو بالحلم المستحيل . وهذا ما يدفع معظم أبطال القصص عند الكاتب ( محمد كمال محمد ) إلى الهروب من قهر الواقع والتخفيف من وطأته على نفوسهم . يتناول الأفيون أو الحشيش .

### التقاء المشاعر عند البسطاء :

... وعلى الرغم من أن شخصيات الكاتب هم ( مخلوقات في الهامش ) إلا أن مشاعرهم تلتقي في شبه توحيد ؛ ربما لحتم عن إمكانية مواصلة الحياة في واقع يقهر تلك الإمكانية ؛ لكنه لا يقهر المشاعر التي يمكن لها أن تلتقي ( فعزب ) بسطل قصة ( المسروق ) - مجموعة سقوط من الزمان - كان يقيم بمستشفى الأمراض العقلية ؛

يعيش على هامش الحياة ؛ يتعرف على ( يحيى ) صديق راوى القصة ، والذي سوف يعاون ( عزب ) في عمل كشك صغير ؛ يبيع فيه القهوة والشاي . وعزب كان إنساناً طبيعياً منذ فترة ؛ يقول عن نفسه : ( كنت يوماً ناسجاً ممتازاً ؛ كنت ألبس البدلة الغالية والحذاء الأبيض والبني ؛ وكانت لي حبيبة أقابلها كل عصر ، هذا الذي حدث . لماذا ؟ ! إنه لا يحدث لكثير من الناس ) ص ١٠١ . لكن حبيبته تلك تركته وذهبت إلى الحلاق ، وهو قد رآها يوماً تجيء إلى حجرة يحيى فطرده وطردها ؛ ويبدو أن تلك الواقعة هي سبب مأساته . وبطل القصة يتداعى في كلماته إلى الراوى لأنه أحس بشيء مشترك يدفعه إلى هذا التداعى يقول : ( ولم لا نتحدث ! هل أنت إلا إنسان كادح تعيش نفس حياتي المختلفة بعض الشيء ) ص ٩٩ . والكاتب يعتمد على الدلالة الرمزية الموحية في نهاية القصة حيث يقول : ( على بعد خطوات كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول الهدم ؛ خلفه برزت نوافذ أطلت يسقط منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون على حين فجأة ) صفحة ١٠٥

... وعن إلقاء المشاعر الإنسانية النبيلة يقدم الكاتب قصته ( وجه النهار ) - مجموعة العشق في وجه الموت - حيث يعبر عن موقف بسيط لكنه موح ، فتي وفاتة داخل أتوبيس ؛ الراوى يتابعهما ، كانا متخاصمين ؛ وبعد قليل تصالحا ونزلا من الأتوبيس .

### معاناة الوحدة :

● سمة أخرى من سمات الشخصية عند ( محمد كمال محمد ) نجدها متمثلة في إحساس الشخصية بالوحدة - فالأب في قصة ( أحزان رجل وحيد ) - مجموعة العشق في وجه الموت - يشعر بالوحدة بعد أن ماتت زوجته ؛ وتزوجت ابنته الوحيدة ، يتخيل - في الليل - الأبن تناديه ، لكنه يشعر - في النهاية - أنه يموت . ويموت بالفعل ؛ لأن إحساسه الدائم بالوحدة ؛ جعله يتذكر الزوجة الراحلة ؛ فرحل إليها وكأنه يريد أن يأنس إلى جوارها ولوفى القبر .

وتلك المعاناة - هي نفسها - ما نجدها عند بطل قصة ( الليل دائماً ) -



مجموعة العشق في وجه الموت - الذي يلجأ إلى محاولة إقامة علاقة مع صديقة إبنته ، لا لشيء سوى أنه يخاف من الكبر ، حيث ستتزوج إبنته قريباً ؛ يطارد صديقة الأبنه ويركب معها أتوبيس المنصورة ؛ لكنها تصده فيعود مقهوراً ؛ يقول الكاتب في عبارة رمزية ذات دلالة ؛ تعبر عن إحساس البطل ومعاناته جراء الوحدة . ( وقف بين شجرتي كافور غليظتين ؛ وقعت عيناه في نظرة تائهة على جذع أحدهما ؛ فبان له كمخلب وحش ينغرز في الأرض ) صفحة ٤١ .

- والبطل في قصة ( السقوط ) - مجموعة العشق في وجه الموت - يعيش حالة الوحدة القائلة بعد أن هجرته زوجته ؛ يحاول الهروب منها عن طريق القراءة في الكتب المفيدة يتعرف على فتاة تعمل في إحدى المكتبات ؛ تدور بينهما أحداث شتى ، لكنه في النهاية يكتشف أنها قد باعت نفسها لثري عربي فتح لها بوتيكا . لقد ضضع حلمه في مجرد الإقتران بمن تؤنس وحدته ؛ وباعت هي نفسها من أجل تحقيق الطموح المادى . يقول الكاتب - في نهاية القصة على لسان البطل - : ( حول قمة الرأس المرتفع خلف زجاج العربة بجانب كتفها تلوى العقال بعينيه : ثعبان أسود يلتف حول عنقه ) - أى عنيق البطل - لأن حلمه في الإقتران بهذه الفتاة قد أنتهى لأن الثرى العربي قد وأد الحلم البسيط .

● وأبطال بعض قصص ( محمد كمال محمد ) يشعرون بمعاناة الوحدة حتى وهم وسط الناس ؛ وليسوا بمعزل عنهم ؛ وتلك مأساة أعمق وأشد ؛ فالمرأة في قصة ( ست دجاجات ) - مجموعة العشق في وجه الموت - تضيق دجاجتها في الطريق ؛ فلا تجد من يهتم بها ؛ فكل واحد لا يهتم إلا بنفسه ؛ ولا ينظر إلى الآخرين ( الكناس / الفاكهي / بائع الدولسى / العسكرى ) ولا تملك المرأة غير البكاء وقولها بغير همس : قادرون ص ١٠

والكاتب يعرف كيف تبني الشخصية ، وأقول تبني الشخصية ؛ ولا أقول ترسم لأن البناء في اعتقادي مرحلة متقدمة عن مرحلة رسم الشخصية ؛ فبناء الشخصية معناه : فهم طبيعتها : معرفة لحظات الضعف والقوة فيها . . لحظات

السمو والتدنى تأثيرها على الآخرين وتأثير الآخرين عليها . . شخصية مكتملة الأبعاد ؛ وهذا ما يساعد على تحقيق الفن الجيد وأعني به الصدق الفني . . فالصدق في بناء الشخصية القصصية يجعلنا نشعر بها ونحس معاناتها ؛ لأنها تتحول أمامنا من مجرد رسم بالكلمات إلى شخصية حية ؛ نراها تتحرك وتتصرف وتتكلم وكأننا نراها أمامنا في كل وقت وفي أى لحظة ؛ وتلك الخاصية نذكرنا بمقولة ( جيمس جويس ) التي يقول فيها : ( لو أن أحداً راح يضرب على قطعة خشب وهو في فورة غضب فحفر عليها بالصدفة صورة بقرة ؛ فهل يمكن أن تكون تلك الصورة عملاً فنياً ؟ )

- بالطبع لن تصبح عملاً فنياً إلا بمقياس مدى التأثير على المتلقى ؛ وهذا يستلزم توفر شرط الفن الجيد ( الصدق الفني ) .

- والكاتب يعزف على تنوع الأنماط بتعدد شخصياته القصصية ؛ وتلك ميزة من مميزات ؛ فعلى الرغم من أن رؤيا الكاتب لعالمه المحيط به تحدها محاور متعددة كالفقر وسطوة الواقع ومعاناة الوحدة والتفاوت الطبقي ؛ والقهر المتعدد المستويات والذي لمسه كسمة رئيسية كالقهر الجنسي قصة : ( صوت الصدى ) والقهر العاطفى في قصة ( الأشياء والحب ) والقهر السياسى في قصة ( الأسماك في النهر ) والقهر الإقتصادى في قصص كثيرة جداً ؛ بالإضافة إلى القهر النفسى ؛ تعبيراً ورغبة في كشف وفضح الواقع المعاصر الذي افتقدت فيه القيم الأصيلة والأحاسيس النبيلة لكي تصبح المصالح الفردية هي الأساس ؛ وغلبة اماديات على الروحانيات وغياب القيم العظيمة .

أقول على الرغم من تعدد محاور الرؤيا الفنية لدى الكاتب إلا أنه استطاع أن يخرج من مآزق إمكانية الوقوع في أثر الشخصية النمطية الواحدة ؛ فبدت شخصياته - رغم كثرتها - متنوعة ومختلفة تماماً في طبيعتها رغم أن الهم الذي يجمعها واحد ومشترك .

- وعلى الرغم من أننا قد ذكرنا - من قبل - أن هناك التحاماً في المشاعر الإنسانية بين الفقراء - لمسنا هذا الالتحام من خلال تحليل بعض القصص - إلا أن الكاتب يقدم تفككا في هذه المشاعر من نوع آخر . لأن

الالتحام بين المشاعر الإنسانية عند الفقراء لا يحىء على سبيل الجزم والكلية ؛ بل هو مظهر استثنائى يتسم بالفردية . . وغياب المشاعر تلك تعبر عنها قصة ( موت صبية ) فذلك العجوز يقف في زحام الأتوبيس يتحدث عن نبي المصريين أيوب وميراث الصبر الذى ولى ، فيرد الركاب في سخط ( أنه صبر المخدوعين ) ؛ ووسط هذا الجو الفوضوى يحدث أن تموت فجأة صبية داخل الأتوبيس المزدهم ؛ فلا يهتم أكثر الواقفين في الأتوبيس إلا امرأة واحدة صرخت ؛ والعجوز الذى نزل من الأتوبيس ساخطاً ليسقط في حفرة في الطريق . إنها الحفرة التي تمت الأم في قصة ( الزمن الغائب ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - أن تدفن فيها هرباً من قهر الواقع وقسوته على النفس . وعلى الرغم من سوداوية هذا الواقع ؛ والحمل الهائل من المعاناة التي يحملها شخص ( محمد كمال محمد ) إلا أن هناك أملاً في إمكانية الخروج من مآزق الحياة بالاهتمام والبحث عن القيم الإنسانية النبيلة الغائبة ؛ مثل قيمة الحب . فالحلم بغد أفضل يكون فيه الحب هو السيد ؛ هو ما يشعر به بطل قصة : ( ليكون غداً ) - مجموعة نزيه الشمس - وذلك ما لمسه - كما أو ضحنا من قبل - في قصة ( وجه النهار ) مجموعة العشق في وجه الموت .

● ومحاولة البحث عن القيم التائهة والتي تعمل على التقاء المشاعر التي فتتها قهر الواقع المتعدد ، يقدمه الكاتب في قصة ( الوحل ) - مجموعة العشق في وجه الموت - حيث يتناول موقفاً إنسانياً مؤداه تلك المرأة التي تهتم زوجها بمحاولة ضربها بقطعة من الحديد وضعها في جيبيه ؛ تجلب له الشرطى صارخة : خذوه أريحوني ؛ لكنها في الوقت نفسه تسقط في المياه القذرة حول البالوعة ، التي كانت تقف بجوها ؛ فلا ينقذها - في تلك اللحظة - سوى زوجها بعد أن تركه الشرطى ، فتتظر إليه وتسير معه وهي تعرج يقدمها ص ٢١ . اتقاء المشاعر جاء في لحظة المعاناة . وتلك الأم والزوجة في قصة ( جذور الشجرة ) ٣٠٤٠ - مجموعة نزيه الشمس - تعطى بلا نهاية ؛ دون محاولة للأخذ ، لا تفكر في نفسها بقدر اهتمامها بالآخرين من أجل رضائهم فقط ؛ وتلك سمة الفقراء .

تلك السمة التي تجعل الزوجة في قصة



( البكاء ) - مجموعة نزييف الشمس - لا تفرط في نفسها ولا تستسلم للرجل الذي حاول أن يحتضنها بينما زوجها غائب عن بيته منذ ثلاث سنوات ، أنه مصدور في مصحة العباسية . تنتظر عودته ولا تفرط في نفسها لأنها تشعر بكبريائها . الشيء الوحيد الذي تمتلكه في هذه الحياة رغم قسوتها . وتلاحظ أن رؤية الكاتب ( محمد كمال محمد ) للواقع المحيط به ؛ ليست سوداوية تماماً رغم الكم الهائل من المرارة التي تحملها بتجاربه القصصية ورغم الكم الهائل من القهر الذي يعيشه أبطاله ؛ ورغم سطوة الواقع وجبروته . وهذا ما يؤكد تناوله المتعدد للتجربة القصصية ، فبالقدر الذي يقدم به شخصيات تفتقد قيمتها في المجتمع نتيجة لظروف معينة ؛ نجده يقدم - على التوازي - شخصيات تتمسك بقيمتها وتمل من أجل هذه القيم واستمراريتها .

- وهذا يعطينا مؤشراً هاماً لنظرة الكاتب إلى الواقع الذي يستلهم منه تجاربه ، إذ أن نظرتة ليست أحادية بقدر ما هي نظرة شاملة تطمح إلى رؤية الواقع بأبعاده المختلفة ؛ فالمرأة في قصة ( البكاء ) لم تستسلم لإغراء الرجل رغم فقرها المادي ؛ واحتياجها العاطفي ، والمرأة في قصة ( الفستان ) تستسلم لإغراء الرجل نتيجة لفقرها المادي واحتياجها العاطفي ؛ هذا المعنى في الحقيقة - نجده في الواقع ؛ التعدد .. الاختلاف السمو والتدنى .. المقاومة والإستسلام .. الخيانة والوفاء ؛ فالمرأة في قصة ( في المنعطف ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - تخون زوجها - على عكس المرأة في قصة ( جنود الشجرة ) - سبق التعرض لها - حيث تخرج كل يوم مع بعض النسوة ؛ تخبره أنها ذاهبة إلى أمها ؛ بينما هي تذهب إلى الرجال ؛ كي تبقي لهم نفسها ؛ لأنها لم تستطيع المقاومة ؛ مقاومة الفقر بعد أن استقال زوجها من عمله تحقيقاً لرغبتها في العيش في مدينتها ؛ بعد رفضها الذهاب معه إلى القاهرة مدينته ؛ لكنه في المدينته الجديدة لا يجد عملاً ، لم ينجح في الفحص الطبي الذي أجرى عليه لكي يعمل في المصنع ؛ وعندما يشكو الزوج أمراته لسوء سلوكها ؛ يضربونه في قسم الشرطة ، لأن أمراته على علاقة بمعاون المباحث ؛ ويعود الرجل مقهوراً لا يملك القدرة على الفعل .

- ويظل السؤال الذي طرحه من قبل بطل قصة ( الذين يولدون ) مطروحاً ..

● لماذا يظل أناس في القاع طول حياتهم ؟ لأنهم ولدوا في القاع ؟ ! - ولكن ما الذي دفع العجوز في قصة ( المشق في وجه الموت ) إلى ارتكاب تلك الجريمة التي أدت إلى موت إنسان بريء ؟ ! إنه الإحساس بالعجز ؛ وعدم القدرة على العطاء ؛ ذلك الإحساس جعل الخير والشر عنده يتساويان ؛ يقن أن هناك علاقة حب بين أمراته الصغيرة - التي تزوجها - رغم أنه متزوج بامرأة أخرى تركه وحيداً وذهبت إلى بلد عربي تعمل - وبين طالب الهندسة الذي يسكن في بيت زوج خالتها . وعندما يمرض زوج خالتها لا يستدعي له الطبيب فيموت ؛ هو قد فعل هذا إنتقاماً من زوجته لمجرد الشك في سلوكها رغم أنها لم تفعل شيئاً خاطئاً ؛ لكنه الإحساس بالعجز كونه عجوزاً لا يقدر على العطاء ؛ والكاتب أتي بشخصية أخرى - في نفس القصة - هي شخصية زوج الخال الذي مات نتيجة إهمال العجوز له ، تلك الشخصية لديها القدرة على العطاء الذي لا تحده حدود ، أتي الكاتب بنقيضين - وتلك سمة من سمات الكاتب - : الغير قادر على العطاء ويتمثل في العجوز ؛ والقادر على العطاء ( يسران ) زوج الخالة .. فقير لا يعمل فهو وزوجه ( المشلول ) قد ( مضت السنوات عليها دون شراء جورب جديد يدخل شفتيها - قميص تلبسه رقيقة - حذاء يقطع به ( يسران ) مشاويره الطويلة والقصيرة . يقول أنه يؤجر الحجرة الثالثة بالشقة لتعينه في نفقات المعيشة ص ٥٨ ويسران مع زوجته المريضة يقول ( ستة عشر عاماً لم أدخل معها أبواب المتعة ) ص ٦٠ ويعبر عن معاناته بقوله : ( من أين تعرف الحقيقة يا يسران .. في الطريق شردت أبتان .. لم تعد تراهما عيني .. لعبتا بقلبي ، أسندتا الظهر في أمان لحناني ولمفني وتساعى .. هجرا البيت ولم يعد بيتها ؛ سبحا مع تيار العصر ، وركبا موجة الانفتاح صفحة ٦٦

- ورغم كل هذه المعاناة إلا أنه يعطي ؛ فكأننا بالكاتب يريد أن يقول : أنه لو توحدت المعاناة فن سلوك الشخصية لن يتوحد ؛ لأنه لا اتفاق حتمي في سلوك الأفراد يجعل الفعل - في النهاية - واحداً .

## الطفولة الموعودة :

● ملمح آخر من ملامح التجربة القصصية عند الكاتب ( محمد كمال محمد ) يتمثل في تعبيره عن الطفولة الموعودة في عالم الكبار ؛ ذلك العالم الذي تحكم فيه قوانين القهر ، فتعكس هذه القوانين على عالم الطفولة الذي يحمل دلالات عظيمة كالبراءة والصلق . والحاجة إلى الحنان والرفاهية والإبتسام .. الخ .

لكن أين كل هذا في قصص الكاتب ؛ وهل تحققت لعالم الطفولة تلك الشروط التي لابد أن تساير تمييزاً له عن عالم الكبار ؟ !

- الحقيقة أن تجارب الكاتب تقدم لنا شيئاً مختلفاً تماماً .. فالطفل يتحمل المسؤولية رغم صغر سنه ، مثله كالكبار تماماً . فنراه في قصة ( المفتاح ) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - يعيش تلك الحالة القهرية التي تدفعه دفعاً إلى قرار لا يذله فيه حيث مات أبوه ، تاركاً له الأم والأخوات البنات .. لابد أن يفتح الدكان المغلق ( دكان القول والطعمية ) بعد أن مات أبوه ؛ من أجل الوفاء بلتزامات البيت الذي أصبح مسئولاً عنه ؛ وهو ما زال تلميذاً في المدرسة .. يواجه هذه الحقيقة فينال وتذكره أمه ( يا بني هل بقي لنا غيرك يفتح الدكان .. أم نمد أيدينا إلى الناس ) صفحة ٨٩

- والطفل في قصة ( مسقط النهر ) - مجموعة نزييف الشمس - يدفع بيد الأم للعمل خادماً في بيوت السادة ؛ فقر الأم هو الدافع ، رغم أنها تحب إبتها الوحيدة جداً . والطفلة تريد أن تعيش طفولتها كالآخرين ؛ تحب النظر إلى ذلك الجهاز العجيب وتحلم أن تجلس دائماً أمامه لكن حلمها البسيط ينتهي ؛ لأن الفقر قاتل وكان أسمر الدكتور طه حسين عندما قال على لسان أحد أبطال قصصه في مجموعة ( المعدبون في الأرض ) ( ما ينبغي للفقراء أن يلدوا البنات ) فالأم في قصة ( خلف الزمن ) - مجموعة نزييف الشمس - تترك إبتها الوحيدة في الملجأ ، لا شيء سوى أنها لا تستطيع تربيتها ؛ فالأم تتسول لكي تعيش .. فكيف لها أن تستطيع العطاء ؛ وفاقد الشيء لا يعطيه ؟ !



— وأطفال ( محمد كمال محمد ) ليسوا هم أطفال الأغنياء ؛ وإلا ما كانت المأساة .  
إنهم أطفال الفقراء الذين لا يقدرّون على العطاء ؛ فيعيش الأطفال الحرمان بعينه مما يعكس آثاره الواضحة على حياتهم ؛ فلا هم يحبون حياة الصغار ولا هم يحبون حياة الكبار . انه عالم من نوع آخر ؛ يجعلنا نتخذ موقفاً تجاه ما يحدث ونسأل : لم يحدث هذا ؟ ولماذا ؟ وإلى متى سيستمر ؟ !

— وإذا كانت الأم في القصة السابقة هي التي تدفع . بإبنتها الوحيدة للعمل في بيوت السادة ؛ فإن الأب في قصة ( الحائط ) - مجموعة العشق في وجه الموت - هو الذي يدفع ابنته للعمل في بيت من بيوت السادة ، لحاجته وفقره - يقول وهو يسلمها لهم في نهاية القصة ( إحضنت رأسها ملتفة بخيوط الخوف ) ص ١٣

— الأبناء مدفعون لفعل شيء لا يؤمنون به . لكنها الحاجة القاتلة .

تلك الحاجة هي التي تدفع الطفل في قصة ( لا ضوء في المرفأ ) - مجموعة العشق في وجه الموت - للوقوف في إشارة المرور ؛ لممارسة العمل التافه ؛ الذي يعاقب عليه القانون تحت ما يسمى بالتشرد أو التسول . بعد أن قام بطرده المعلم ( صاحب دكان التجديد ) . إذن لا بد له أن يعمل وهو الطفل الصغير الذي دفعته الظروف إلى الدخول مع الحياة في صراع دائم ؛ بل هو - في الحقيقة - صراع وحشى .

● يتضح من تحليل القصص السابقة والمتعلقة بأحلام الطفولة الموهودة ، ان قسوة الواقع الإجتماعي ؛ بما تحمله من قهر إقتصادي هو الدافع وراء واد الأحلام الصغيرة وهو السبب المباشر لإختفاء البهجة والبسمة من فوق شفاههم .

— ولكن ماذا عن طفل الأغنياء ؟ !  
أنه طفل مدفوع - هو الآخر - لمراقبة فقر الفقراء ؛ وتعاسة التعساء ؛ فيها هو في قصة ( لا شيء ) - مجموعة العشق في وجه الموت - يتبع الشيخ حسن ذلك الرجل الفقير الذي يحى إلى بيتهم ؛ ينام ليلاً لأنه لا يملك المأوى ؛ يراه الطفل وهو يسرق رغيفاً من الخبز أثناء الليل ويأكله في ركن الحجرة ؛ وعندما ينقل مآرأه إلى أمه ؛

تغتاض وتنقل الخبز من حجرة نومه إلى مكان آخر ؛ فلم يستطع الشيخ حسن أن يحى إلى البيت ثانية ؛ لأنه قد فهم الأمر .

والطفل أصبح مشغولاً بأمر الرجل . . يصاب بالوجوم . . ولا يعرف ما الذي يحدث بالضبط . . فالأم لا تهتم بالرجل الفقير . . والأب سلبى لا يستطيع مواجهة الأمر ؛ مع زوجته ؛ ومراقبة الطفل لكل ما يحدث قائمة ومستمرة ؛ أنه يراقب عالم الكبار بمتناقضاته وأبعاده التي لا يفهم لها معنى ؛ ولا يعرف لها سبباً . لكنها رغم هذا تترك آثارها في نفسيته الصغيرة ؛ فيفقد - هو أيضاً - الإحساس بهجة الحياة . لأن براءته تصطدم بعالم الكبار المليء بالمتناقضات والمسالب .

وتظل مراقبة الطفل لعالم الكبار مستمرة ؛ مراقبته لأمر لا يفهم لها سبباً ولا يعرف دوافعها فهو في قصة ( التمرد ) - العشق في وجه الموت - يتعذب كلما رأى الباب يُغلق على أمه عندما يدخل إليها ذلك الرجل الذي تزوجها بعد موت أبيه . والرجل له زوجة أخرى غليظة القلب ، داسته لقلّة كسبه وأغلقت في وجهه الباب من سنين ص ٥١ ؛ حيث يعمل خيازاً ؛ والطفل يتحدث مع نفسه قائلاً : ( أشرد متخيلاً أولاده ؛ أبوه لم يعودوا يروه مثل . . أنهض مهتاجاً من جواره ودمعه توشك أن تطفّر ) ص ٥١ .

— هذا الإحساس يعيشه الطفل على الرغم من صغر سنه ! !

— إذن فالطفل هو ضحية الكبار ، فهي هو في قصة ( عربية الحنطور ) يضيع من جديّه ووالدته مخفياً في عربية الحنطور ؛ يبحثون عنه ؛ وبعد عناء يجذونه ؛ ولكن الضياع واضح بدلالاته الرمزية ؛ فالأب طلق الأم ؛ فتزوجت من رجل آخر ؛ أخذها وسافر بها ؛ يبكي الطفل ويحاول اللحاق بها على محطة القطار ، لكنه يضيع ويختفى .

ويسدو أن التفكك الأسرى ظاهرة أو ملمح من ملامح قصص ( محمد كمال محمد ) فدائماً المرأة تزوج من رجل آخر بعد الطلاق ؛ ودائماً الرجل يتزوج من امرأة أخرى بعد الطلاق - أيضاً - وفي الحالتين يضيع الأولاد ويتوهون ويصبحون ضحية عالم الكبار الغير مسئول . فالطفل في قصة

( خروج للحياة ) مثل الطفل في القصة السابقة ( عربية الحنطور ) يعيش مع جده بعد أن مات أبوه وتزوجت أمه من رجل آخر . هذا الرجل يعاملها بقسوة حتى ماتت هي الأخرى ؛ والطفل قد أصبح يتيماً يقدم لنا التجربة بقوله : ( بدأت أفكر في حكاية اليتيم هذه ؛ أحاول أن أفهم ماوراءها ) صفحة ٧٦ .

أنها محاولة فهم عالم الكبار الذي يراقبه ، إن الكاتب يضعه وجهاً لوجه أمام الموت والطفل لا يستطيع فهم الظاهرة ؛ فلم يملك إلا سرد ما يراه محاولاً أن يفهم لكنه لا يستطيع لأن الكبار قد تخلوا عنه في وقت هو في أمس الحاجة إليهم لأنه غير قادر على مواجهة ؛ فهو ضعيف العقل والإرادة وما يزال . والطفل محجوب في قصة ( أشياء صغيرة ) - مجموعة حصة في نهر - يعشق الكتب التي تركها أبوه في البيت بعد موته ؛ صديقه الطفل ( راوى القصة ) يريد أن يكون مثله . يقول : كنت أحلم بالكتب التي يمتلكها محجوب ؛ حجرتهم هناك تمتلئ بها مختلف الأشكال والأحجام ص ١٤٣ لأن الأم تأد حلم الصغير وتخلص من الكتب بالبيع ؛ فيلوذ ( محجوب ) محتمياً عند صديقه الراوى ؛ وقد أحس أن تلك الأشياء التي أحبها قد ضاعت وانتهى كل شيء .

— أحلام الطفولة رغم صغرها ؛ ورغم أنها تدور حول ( أشياء صغيرة ) إلا أنها لا تتحقق لأن تصرفات الكبار تحيى على عكس ما يتمنى الصغار .

#### حضور القضية السياسية :

— كما سبق أن ذكرنا أن القضية الإجتماعية حاضرة في قصص ( محمد كمال محمد ) بل أنها هي البطل الرئيسى في أعماله ككل واتساع رؤيته للواقع تشمل - كذلك - القضية السياسية بحضورها - بشكل مباشر - في بعض القصص ؛ وأعني بالقضية السياسية : موقفه ككاتب تجاه بعض القضايا السياسية : قضية الحرب كما في قصة ( الموق لا ينهضون ) وقصة ( بواق الليل ) - قضية الإنفتاح الإقتصادي وقضية فلسطين كما في قصة ( العشق في وجه الموت ) . والقهر السياسي داخل المعتقل كما في قصتي : ( الحقيقة لا تدق الأجراس ) وقصة ( الأسماك في النهر التتن ) .



## ● قضية الحرب :

● عن هزيمة ١٩٦٧ يقدم الكاتب تجربته في قصة ( الموق لا ينهضون ) - مجموعة نزيه الشمس - حيث الأبن العائد من الحرب متمزق النفس والروح « كانت ستة أيام تناثرت أشلاء من جسد الزمن ؛ صعب على أن أحسب ساعاتها وأعرف أسمها وأوصافها ) صفحة ١٠٦

- وهو يندهش هؤلاء الذين يخرجون للهتاف من أجل بقاء الرجل يقول : ( يريدون عودة الرجل ! تركها خراباً ويريدونه أيضاً .. يكافئونه .. الموق ١١ ) صفحة ١٠٧

- أخوه يذهب معهم للهتاف ؛ والبطل يتألم من هذا ، فهو الذي ذهب للحرب ؛ وهو الذي يعرف الحقيقة ؛ وغيره ميت ( لا يراى .. كائن لم أعد .. لا يعرف كيف عدت ! مكسور بالعار .. مقهوراً ) صفحة ١٠٨

وعن الهزيمة أيضاً تدور قصة ( أبواق الليل ) - مجموعة نزيه الشمس - يعبر الكاتب عن الإنسان والحرب الخاسرة ؛ الموت والعطش في حرب لم يحسبوا لها جيداً . فكانت النتيجة الموت هناك والموت في الداخل لا فرق الكل يموت .. من دخل المعركة ؛ ومن لم يدخلها وأحس بتيجتها من بعيد . والبطل في قصة ( العشق في وجه الموت ) - نفس المجموعة - يتحدث عن حرب فلسطين ( زغاريد الزوجات والأمهات وعلامة النصر ترتفع بها الأيدي ، تودع الراحلين غضباً بأمر الغرباء . تدعوهم ألا يلقوا السلاح حتى تسترد الأرض والكرامة .. تهزأ بمنطق العصر الكسيح ببرصاص القسوة الغاشمة الجديدة .. قلبى ينفجر حزناً ولوعة وحسرة ؛ نخلف الأرض قسراً لغير أصحابها ونغادر .. يطاردنا الغاضب ويتخلى الجار والأخ والصديق ؛ فيمن نلوذ لبطل سلاحنا فوق الأكتاف حتى نعود .. نعود يا فلسطين ) صفحة ٨٤ .

● وعن قضية الإنفتاح الإقتصادي وما جلبه هذا الإنفتاح من مساوئ ويتحدث البطل في قصة ( العشق في وجه الموت ) قائلاً : تتكلم نوال عن اللحم الفاسد والأطعمة المسمومة ؛ ومتاجرة

الشعب بالمخدرات .. وأقول هم أبطال عصرنا نطل عليهم وكنا نطل على الأفغان ومحمد عبده وأحمد حسين .. وأقول لها ؛ جيل الثلاث هزائم نحن والتناج حصاد الهشيم صفحة ٧٢ .

## ● القهر السياسي :

- البطل في قصة ( الحقيقة لا تدق الأجراس ) - العشق في وجه الموت - له ميول سياسية كان من نتائجها دخوله إلى المعتقل ؛ تاركاً ابنته الوحيدة ؛ يخرج من السجن باحثاً عن ابنته التي أغواها ذلك النذل - على حد تعبيره - وبعد أن هجرته زوجته يوم دخل السجن ، وهربت ابنته مع صاحبها المتصالي عندما أوممها بطول سجنه ؛ والأب يجد ابنته في الطريق ؛ لكنها تهرب منه ؛ ويستطيع بطل القصة أن يصل إلى ذلك الصديق القديم الذي ادعى النضال المزيف ؛ حيث كان قد خدعه ؛ فدخل السجن ؛ وبالإضافة إلى ذلك أخذوا ابنته الوحيدة . عندما قابله أراد أن يقتله بمسدسه ؛ لكي يتخلص من ذلك الذي أهدر كرامته أثناء وجوده في المعتقل ؛ لكنه يتراجع عندما وجد صديقه هذا وقد سقط هامداً . ونرى بطل القصة محملاً بالهموم القومية والسياسية والنضالية يتحدث إلى نفسه قائلاً : ( الذين يصنعون لنا ملايين الأشياء المنحطة ؛ مستقبلين ؛ وخفافيش الليل لا تكل من الحركة ؛ والسماصرة ودلالو المزيد متربعون على القمة .. ومزيفو التاريخ لصالح عصرهم الخاص أبطال قوميون ؛ والمصفقون والمروجون للأحلام الكاذبة ؛ يفرقوننا في الوهم .. ونحن العقائديين نتطاحن بتطلعاتنا الذاتية ؛ نتحرك بوسائلنا ؛ لنسب السلطة أننا دائماً نملك العصا ويد السلطة ليست مرتعدة ؛ فكن واعياً ) صفحة ٢٧

وبالبطل في قصة ( الأسماك في النهر التتن ) - مجموعة حصاه في نهر - دخل السجن ( لأنه عارض المظاهرة البلهاء . لعن غياب يوم التاسع والعاشر ) صفحة ٩٤ ونراه وقد خرج من السجن بعد أن قضى منه ثلاثة أعوام محطماً ؛ حيث تركت هذه الفترة تأثيرها الكبير على علاقاته الإنسانية مع الآخرين ومع ذاته ومع أفراد أسرته .. وفي النهاية يشعر بالوحدة التي أحالت إلى كائن لا يعرف أين الحقيقة فيتمنى

لويرثي غائصاً في النهر حيث يشعر بإرتعاده في داخله كالصقيع .

## ● الشكل الفني :

● لجأ القاص ( محمد كمال محمد ) إلى شكلين فنيين مختلفين عن شكل القصة القصيرة المتعارف عليها في القصص - محل المناقشة في هذه الدراسة - وأعني بهذين الشكلين :

(١) - القصة القصيرة الطويلة .

(٢) - القصة القصيرة جداً .

١ - أما عن القصة القصيرة الطويلة : ويمثلها قصص ( العشق في وجه الموت ) من المجموعة التي تحمل هذا الاسم عنواناً لها - وتقع في ( ٤٢ صفحة ) . وقصة ( زاوية المغاربة ) - من مجموعة نزيه الشمس - وتقع في ( ٤٢ صفحة ) فإن هذا الشكل لم تتحدد مغالمة بعد ، حتى يصبح مصطلحاً أدبياً له أسسه الموضوعية التي يتركز عليها ؛ فبعض النقاد يعتبرون هذا الشكل « إمتداد معاصر لفن الأقصوصة القديم » على حين يرى البعض الآخر ( أنها ليست إمتداد لفن الأقصوصة . بل العكس هو الصحيح . وكما هو واضح فإن الرأي لم يتركز بعد على شيء ثابت ويحدد . شكري محمد عباد بعضاً من خصائص هذا الشكل - من خلال نقاد الغرب وذلك أثناء تعرضه بالنقد لرواية نجيب محفوظ ( اللص والكلاب ) حيث يقول : وتعتبر « اللص والكلاب من هذا النوع الذي يسميه النقاد الغربيون « القصة القصيرة الطويلة » لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة ؛ وهي وحدة الخط سواء أكان هذا الخط مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات محصورة في زمان قصير أم ممتداً بضع سنوات ، . ونقول إن شروط هذا الشكل قد تحققت في قصة ( العشق في وجه الموت ) . ولم تتحقق في قصة ( زاوية المغاربة ) لثلاث أسباب :

الأول : تعدد الشخصيات في القصة ( الأم / عزيزة / شعبان / تهاني بنت أم زكريا / الحاج شبانة البقال / المعلم بزوم / الأسطى / وهذان مجاور الأزهر / سلاموني النشار ) .  
الثاني : تعدد الأماكن في القصة ( زاوية المغاربة / ترعة الشراوية كوبري شبط الملح / ميدان الكباش ) .

الثالث : إمتداد اللحظة الزمنية .

لكل ما سبق نقول أنها رواية قصيرة أو



قل أنها مشروع رواية .

## ٢ - القصة القصيرة جداً :

● القاص ( محمد كمال محمد ) يلجأ إلى شكل القصة القصيرة جداً في أكثر من تجربة قصصية منها ( البكاء - الفستان - خلف الزمن - الموق لا ينهضون - ثقبوب معتمة نزييف الشمس ) .

والسؤال هو : كيف تعامل الكاتب مع هذا الشكل القصصي المعاصر ؟  
نراه وقد تعامل معه بطريقة جيدة ؛ كونها تجارب حية ؛ متماسكة ؛ على الرغم من قصر المساحة الخاصة بالتجربة القصصية ؛ والكاتب عندما تعامل مع هذا الشكل لم يغفل تلك الخاصية التي ينبغي على كاتب القصة القصيرة ألا يغفلها وأعني بها خاصية ( القص ) . فالقص هو الأساس أو السمة التي لا ينبغي التخل عنها ؛ ولو حدث وتخلينا عنها لفقدنا تلك الصفة الأساسية التي تميز هذا النوع الأدبي عن غيره من الفنون ؛ فعلى سبيل المثال : لو أردنا أن نجرب في المسرح فلا بد أن نعلم أن جوهر المسرح هو ( الفعل الدرامي ) فلو جاء عمل من الأعمال المسرحية وهو فاقد لخاصية ( الفعل الدرامي ) كنا أمام جنس آخر علينا أن نحدد في البداية ما هو ؟

- وعليه أقول إن ( محمد كمال محمد ) عندما استخدم هذا الشكل المعاصر - وعلى العكس من كتاب آخرين - كان واعياً بهذه النقطة ، أو تلك الخاصية ؛ وعليه فإن الشكل المستخدم لم يبعده عن منطقة القصة بقدر ما قرب منها ؛ وقربه أكثر من التركيز والتكثيف ، وأعني تكثيف التجربة القصصية ؛ بحيث تعطي الدلالة والتأثير غير إطالة أو تفصيلات زائدة ؛ فعلى سبيل المثال : وفي قصة ( ثقبوب معتمة ) - مجموعة نزييف الشمس - يقدم لنا الكاتب تجربة قصصية بسيطة الأداء ؛ عميقة الدلالة .  
الأم تتركب الأتوبيس المزدهم .. تشعر بولدها الرضيع وقد فقد القدرة على التنفس وكأنه قد مات وسط الزحام .. تصرخ : لا أحد يلتفت إليه ؛ فتنزول من الأتوبيس قبل محطة الوصول .. تبصق على الأتوبيس وتسير على قدميها « أدارت المرأة رأسها خلفها .. قذفت جدار الأتوبيس ببصقة ومضت تدمدم بالشتائم » في الداخل ظلت الملامح ملبدة .. تحملق العيون في فراغات

الرؤوس المتراسة كثقبوب معتمة صفحة ١١٠ .

- ونرى أن اللغة تلعب دوراً كبيراً عندما يلجأ الكاتب إلى استخدام هذا الشكل .. اللغة - كذلك - مركزة وموحية يقول : ( غاصت هابطة بالطفل تحاول أن تطفو عائمة ) فتعبير ( تطفو عائمة ) يعطي دلالة عميقة الأثر ؛ وكذلك تعبیر ( كانت العيون ثقبوباً معتمة ) . إذن - ففى إعتقادی - أن استخدام هذا الشكل لا بد أن يتبعه استخدام لغوى مركز ومكثف - كذلك - حتى لا يكون القصر عاملاً من تلك العوامل التي تؤدي إلى غياب الرؤيا وسطحية التناول .

● وبخصوص هذه القضية استحضرت رأياً للناقد « فرانك أوكونور » جاء في كتابه ( الصوت المنفرد ) وأراه على جانب كبير من الصحة والموضوعية يحدد فيه أن : « القصة القصيرة قلبها يحدد طولها ؛ ولا يوجد ببساطة أى مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحتمه المادة نفسها وما يفسدها ، لا محاولة أن نحشى حشواً لتصل إلى طول معين أو تبتز بترأ لتتقص إلى طول معين ؛ وأخشى أن أقول أن القصة القصيرة متأثرة بشكل خطير بأفكار محرري الصحف فيما ينبغي أن يكون عليه طولها ؛ وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجمتي وتشيكوف وكاترين مانسفيلد وكاترين آن وآخرين أن مصطلح ( قصة قصيرة ) تسمية خاطئة في ذاته ؛ فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير ، فكرة خاطئة - بالضرورة - إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول . إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي . ودفعاً للبس أقول أنني أحاول أن أغضى من شأن القصص التطبيقي وكل ما هنالك أن القصص الخالص أكثر فنية » . (٣)

## اللغة الفنية :

● ( محمد كمال محمد ) على وعى بطبيعة اللغة كأداة إحياء ؛ فهو يطوعها لخدمة التجربة التي يريد التعبير عنها ويطرحها أمامنا ؛ وهذا الوعي باستخدام اللغة يتضح لنا من حيث أنها لغة ذات دلالة ؛ ليست زائدة عن السياق العام ..

رغم ما يشوبها من مباشرة في مواقف ليست كثيرة بالشكل الذي نلاحظه ملحقاً .

- وهى لغة - على حد تعبير د . سيد حامد النساج - ( لغة قارة .. لا تبلى حد الصرامة والجهامة ؛ ولا تتصل من قريب بلغة الشعر ؛ ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والإبتذال تحت أى دعوى أو مذهب أو مبدأ ؛ وهو لا يتنقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ؛ حتى لا يدعك تذهب في تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ويتمزق الخيط الفني ؛ ويضيع الهدف » (٤) .

وبعد : فلنا عودة للوقوف على طبيعة اللغة الفنية عند الكاتب ( محمد كمال محمد ) حتى تكتمل الإضاءة لتشمل عالمه القصصي الواسع ◆

## ● الهوامش

\* تتناول الدراسة المجموعات القصصية الآتية :

(أ) - العشق في وجه الموت - قصص قصيرة - ١٩٨٢م - دار المأمون للطبع والنشر القاهرة .

(ب) - نزييف الشمس - قصص - ١٩٨٥م - دار المأمون للطباعة والنشر القاهرة - ١١٠ صفحة .

(ج) - حصاة في نهر - قصص - ١٩٨٣م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٦٤ صفحة .

(د) - سقوط لحظة من الزمان - قصص - ١٩٨٧م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٢٢ صفحة .

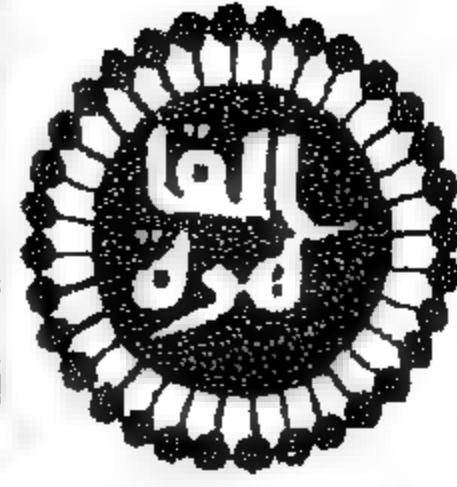
١ - الصوت المنفرد - فرانك أوكونور - ترجمة د . محمود الربيعي - المكتبة العربية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٦٩م - المقدمة من ص ٩ إلى ص ٣٨ .

٢ - الأعمى والذئب واللقاء المستحيل . د . سيد حامد النساج - فصول - المجلد الأول - العدد الثالث / أبريل ١٩٨١م صفحة ٢٦٨ .

٣ - فرانك أوكونور - المرجع السابق / صفحة ٢١ .

٤ - د . سيد حامد النساج - المرجع السابق / صفحة ٢٧٠ .





# دراسة

## الكرس لأجودا

### كاتب من جنوب

### أفريقيا

فؤاد قنديل

الملونين ، الأمر الذى استوقفه ولفت انتباهه فتابع ما يجرى متابعة إيجابية أخذت عليه فكره الذى صرفه للقراءة المهمة .

بعد انتهاء الدراسة التحق بالعمل فى مصنع لإنتاج العبوات المعدنية وظلت تلاحقه مأساة شعبه وهو غير قادر على تحديد أى سبيل ينهج وما هو دوره بالنسبة لمواطنيه من الكادحين المعدنين . . إن الأحوال تجري بأهله من سىء إلى أسوأ دون ما أمل فى الأفق يلوح ، وليس بالأمل وحده يمكن أن تصبح أفضل ، ولابد من العمل .

نموذج قد من نماذج الكفاح والنضال . لم تكن حياته إلا سيرا متواصلا فوق الجمر والشوك من الطفولة وحتى الكهولة .

ولد فى فبراير عام ١٩٢٥ بمدينة كيب تاون ، تلقى العلم فى مدرسة ترافلجار ثم التحق بالمدرسة الثانوية الفنية فى نفس المدينة . . تكشف له موهبة مبكرة فى تأليف القصص الخيالية وروايتها لأقرانه من الأطفال ، وقد تنبه منذ طفولته لما يحقق بأهله من القسوة والقهر ، لأنه كان يسكن حى الملونين وكان أبوه رئيسا لمؤتمر المواطنين



في عام ١٩٤٦ تعرف على بعض الخلايا السياسية وسعى في دربها سعيا حثيثا القلب نابض والاداة قوية ، لكن السلطات لهم بالمرصاد ..

فضل العمل في الصحافة وأتيحت له الفرصة في « الجارديان الاسبوعية » التي كانت تصدر في كيب تاون ، وسرعان ما أوقفتها الحكومة البيضاء وحلت محلها « العصر الجديد » إلا أن القبضة الحديدية التي تمسك بتقاليد الأمور وتحاصر شعب جنوب أفريقيا محاصرة شديدة وتتبع أفرادهم كظلالهم ألقت القبض عليه في عام ١٩٥٦ متهما بالخيانة العظمى وسجن أربع سنوات كتب خلالها عددا من القصص القصيرة ، تناولت بعض زوايا الحياة التي طالعت إبان سنوات الاعتقال .

وما أن خرج من السجن حتى فوجيء في عام ١٩٦٠ بوقوع مذبحة « شاريفيل »<sup>٢</sup> التي اغتالت فيها السلطات عددا كبيرا من المتظاهرين وزج به إلى السجن من جديد بوصفه من أبرز المحرضين عليها ، ثم أطلق سراحه على أن يلزم بيته .

وتلت هذه السنة سنوات ازداد فيها السخط الشعبي وازداد القهر وكان في المعتقد دوما أن لاجوما وراء الثائرين فتعرض كثيرا للسجن الانفرادي والجماعي وتحديد الإقامة وكل ألوان المعاناة التي كانت تنقض عليه بين آونة وأخرى إلى أن غادر جنوب أفريقيا مع زوجته وولديه ليعيش في لندن منذ سبتمبر ١٩٦٦ م .

برغم هذا لم يتوقف لاجوما عن الكتابة في مجلة العصر الجديد وفي رواياته التي صدرت أولاها عام ١٩٦٢ « نزهة في الليل » ، وروايته الثانية « جبل مثلث الألياف » التي صدرت عام ١٩٦٣ وروايته الثالثة « عالم حجري » التي نشرت عام ١٩٦٤ م .

وفي عام ١٩٦٧ نشر كتابه عن التمييز العنصري « وتلاه كتابه عن « الأدب والحياة » وتقديرا لنضاله وأذبه حصل على جائزة لوتس للأدب الأفريقي عام ١٩٦٩ ، وفي عام ١٩٧٢

أصدر روايته الرابعة « في ضباب نهاية الموسم » .

ويتميز لاجوما بقدر كبير من المثابرة والتحدى ، والثقة في شعبه بلا حدود ، ولكنه يرى أن الأمل معقود على العمل والعمل المستمر ، والحق أن سيرته الذاتية وقصة كفاحه جديرة بأن تكتب وتتسع رقعة العارفين بتفصيلاتها ، فمثل هذه الحيات هي نماذج لمن يجب الاقتداء بهم ومحاولة اقتفاء آثارهم متسلحين بقدر وافر من الإيمان بالقضية وبالإرادة الصلبة .. وبدون هذا تسحق الشعوب وتنهار الحضارات ويسقطها التاريخ من حسابه .

تدور روايته الأولى « نزهة في الليل » خلال ساعات قليلة في أحد الأيام بمدينة كيب تاون ، نحكي لنا عن مايكل أدونيس وهو شاب أفريقي يطرد من عمله بسبب عصايته لأوامر رئيسه غير الانسانية وغير العادلة ، ويضطر للتسكع بعض الوقت حائرا لا يدري ماذا يصنع إلى أن يقابل بعض الأصدقاء ويسألونه عما به فيحكى لهم أزمته وظروف طرده ، ويستضيفونه على شراب تخففي عنه وتفريجا مؤقتا لكربه النفسي ، فيقبل على الشرب ثم يقرر العودة إلى منزله ، لكنه يلتقى في الطريق بأحد جيرانه وهو رجل إيرلندي بدد السكر خطاه وقواه ويختلفا على أمر ما فيعتدى عليه مايكل ولكنه دون قصد يقضي عليه ، وحين يكتشف مايكل ما فعل ، ويدرك حجم جرمه يهرب ، وتؤدي مجريات الأحداث إلى أن يتهم في الحادث شاب عاطل هو « ويلي بوي » كان بالقرب من الأيرلندي المقتول ، ولما كانت الشرطة تعرف عن « ويلي بوي » قدرا غير قليل من التشرد والمواقف الإجرامية فضلا عن معاناتها من جرأته الشديدة معهم ، فقد اعتقدوا أنه القاتل .

وتقضي اعتداءات رجال الشرطة على ويلي إلى قتله ، أما عن مايكل فقد جره ضياعه إلى السرقة وارتكاب بعض الأخطاء في حق ذويه مما يؤدي في النهاية إلى قتله .

وحاول لاجوما في هذه الرواية أن

يصور فظاعة الحياة التي يعيشها الأفريقي على أساس أنها هي التي تدفع البعض لارتكاب الجرائم . فإذا كان بعض الساسة أو رجال الإعلام من البيض قد استقرت في اذهانهم فكرة غير حقيقية عن الأفارقة بوصفهم سفلة بالجنس أو مجرمين بالفطرة فإن لاجوما يقول تأملوا أولا حياتهم .. « يسكن الأفارقة شوارع ضيقة مليئة بالنفايات<sup>٣</sup> في مساكن قذرة ذات دهاليز تفوح برائحة البول ، وسلام مظلمة تقضي إلى عمارات محتقة وإلى غرف كئيبة تتسابق فيها الفئران والصراصير ، ويتناولون وجباتهم في مقاه ملوثة بطبقة زيتية كريهة وروائح العرق والدخان .

لا يجدون أنفسهم الا في لعب القمار الذي يلتفون حوله في غرف سرية غير مسموح بها الا بفضل بعض المرتزقة من الشرطة ، ويبحث البعض عن مهرب من حياته التبعة والفارغة في حانة حيث الشراب الرخيص الذي يمنحهم الشجاعة المزيفة الوقتية ضد القوى التي تسحقهم وتحولهم إلى خواء .

وفي الشارع عند مداخل البيوت هناك صف من حاويات القمامة تفوح برائحة الفواكه والأطعمة المتعفنة والماء الأسن والقذارة التامة بينما قطة بلون ماء الغسيل تحاول أن تنبش بقايا رأس السمكة في إحدى الحاويات ، وفي الداخل السلام مسودة ومهترئة ، وعمود السلام سائب وخفيف .

المصابيح الكهربائية تلقى بضوء شاحب على اجزاء من الداخل وتضيء رقعا كبيرة من الرطوبة والعفن ، ومن أسفل كل سلم يمتد ممر طويل مظلم تصطف على طوله أبواب ، تكون نفقا في نهايته ينتصب المرحاض ، ويشبه كشك خفير حراسة .. الأرض أمامه مشبعة بالماء المراق بينما الهواء يعبق برائحة الطهي القديم والبول والدخان الرطب المكثور .

وهكذا مضى لاجوما يحفر بعمق في مأساة الأفريقي .. في بركته الراكدة التي يقبع فيها كجثة متعفنة أو كشيطان مغلول ، ولم يكن بالدرجة الأولى همه الأحداث والشخصيات وصراعها من



عالم غريب استطاع لاجوما به أن يتقدم خطوات على درب الرواية وعلى درب النضال . . وتكشف الرواية عمق تجربته ونضج رؤياه وسيطرته على الصراع والأحداث .

أما روايته « في ضباب نهاية الموسم » التي يهديها إلى الشهيد « بازيل فبرابر » فهي قصة « بيوكس » أحد شباب المقاومة السرية ، يطارده البوليس حتى يقع في أيدي رجاله فيعذبونه حتى الموت .

قصة بيوكس هي أبرز ما في الرواية ، لكنها تشتمل على نماذج أخرى وكلها تتفق على نقل صورة واحدة لاسلوب البوليس الإرهابي في قمع الثائرين ضد القهر والظلم .

وإذا كان لاجوما — كما رأينا — قد صرف حياته للناس وللسمعة البشرية والخلاص الانساني فلم تتنكر له الأوساط الثقافية والعلمية في العالم فقد نال على يديها ما يستحق من التقدير ، ويكفي أن كتبه التي تؤرق مضجع السلطات العنصرية في جوهنا نسبرج وكيب تاون وغيرها ، قد نشرت في بريطانيا وأمريكا وترجمت إلى الألمانية والروسية والمجرية واللاتينية وأصبحت أعماله تدرس في الجامعات الأوروبية والأمريكية فضلا عن بعض الجامعات الأفريقية



١ - نافذة على أفريقيا تأليف الأستاذ / عبد العزيز صادق - دار المعارف - القاهرة .

٢ - شاريغيل حلة أفريقية على مسافة ٤٠ ميلا جنوب جوهنا نسبرج ، وفي ٢١ من مارس توجه الألوف من الرجال والنساء الأفارقة إلى مركز البوليس احتجاجا على قوانين المرور والتقط بعضهم العصي والحجارة في طريقهم دون أن يحملوا الأسلحة النارية ، ولم يعمدوا إلى الهجوم ولكن الشرطة أطلقت النار عليهم . واستدارت الجماهير وأخذت في الفرار وتبعتهم الطلقات ولما توقف إطلاق النار كانت الأرض مغطاة بأجساد القتلى والجرحى ، وأسفر الحادث عن مقتل نحو مائة من الأفريقين وإصابة المئات بجراح .

٣ - نزعة في الليل



في عام ١٩٦٤ نشر روايته « عالم حجري بدأها ببعض الأبيات للشاعر الأفريقي يوجين ديس :

طلما هناك طبقة سفل فأننى فيها  
طلما هناك عنصر إجرامى فأننى منه  
وطالما هناك روح واحدة في السجن  
فأننى لست حرا

. . تصور الرواية عالم السجن في جنوب أفريقيا ، وهو عالم حافل بالقتلة واللصوص ، بالمجرمين والأبرياء ، معظمهم كانت جريمتهم واحدة وهي أنهم يسرون في الطرقات بدون تصريح مرور وهذه مسألة لا يمكن السكوت عليها ، فهذا ما يمكن أن يرتكبه الأفريقي وهذا يعنى أنهم مجرمون لأنهم أفارقة ، يستحقون السجن والتعذيب لأنهم يسرون في شوارعهم بلا إذن .

وتصور الرواية في خلال ذلك المعارك الضارية التي تدور رحاها داخل السجن ، هذا المجتمع الجديد الذي يتعين على ساكنه أن يبحث له عن مكان وعن مكانة . . صراع يحرق داخل العنابر المظلمة . . ينتظمه ايقاع عنيف ومثير ، ونحت الأقدام ، وفي السر وهدهد شديد يرتب المناضلون الحقيقيون أفكارهم ويعدون خططهم من أجل مزيد من الحركة والعمل الدءوب لا يقاط الشعور القومي وتوحيد القوى ضد الابيض المستغل . . ضد المحتل الظالم .

أجل البقاء ، ولكن كانت رغبته العميقة أن يصور الحال المتردى ، المناخ العام لحياة الأفريقي في بلده وفي مسكنه بل وفي قلبه .

استقبلت الرواية بنجاح فوري بعد صدورها في نيجيريا ، وقال عنها الكاتب المسرحي وولى سونيكا « ان لاجوما قد توصل في صفحاتها التسعين إلى ما ظل الكتاب الأفريقيون يحاولون تحقيقه طيلة سنوات » .

وقال ناقد : هذا كاتب يضع أصبعه على نبض شعبه ، ويحس بكل خلجة فيه . . وبعد صدور الرواية ووصول تقرير عنها لحكومة جنوب أفريقيا ، حرم ساسة التفرقة العنصرية وحمايتها بيع الرواية أو تداولها ، ولم يمنع قرارهم من طبعها بعد ذلك في لندن . . بل وقد حرمت السلطات العنصرية على لاجوما أن يحضر أو يشترك في أى اجتماع في جنوب أفريقيا في الفترات القليلة التي كان فيها مطلق السراح . .

أما روايته « جبل مثلث الألياف » فعزفت نفس السيمفونية بتوزيع آخر ، إذ صورت مدى استحالة الحياة بشكلها التقليدي والطبيعي في مدينة أخرى حوصرت أهلها في أكواخ صغيرة وحفيرة .

وكان من الطبيعي أن يكون العمل التالي له عن السجن الذي قضى به أكثر سنوات عمره وأخطرها .



# البعد الاجتماعي في مدينة صلاح عبد الصبور

صباح محمود شبكة

على الخصوص ، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزق للنفس الانسانية ولل علاقات الانسانية التي تربط بين الناس . وقد ظهر هذا التأثير مبكرا ، منذ أوائل حركة التجديد الاخير ، ثم شاع واستفاض بين الشعراء ، سواء منهم من قرأ البيوت ومن لم يقرأه<sup>١</sup> ،

وقصيدة البيوت « الأرض الخراب » تتحدث عن إستياء جيل ما بعد الحرب ، وعقم الحضارة المعاصرة ، وهي تعتبر حجو الزواية في الادب العالمي<sup>٢</sup> .

وصلاح عبد الصبور من الرواد البارزين في مجال الشعر الحر ، ولقد كان شاعرا متفاعلا تماما مع أحداث مجتمعه ، حتى أصبح تعمقه داخل ذاته ومجتمعه سببا قويا في ذلك الألم الذي كان يشعر به ، ويرجع ذلك إلى أن ذاته تحمل قيما حقيقية هي قيم القرية الاصلية افتقد وجودها داخل المدينة ؛ فأحسن بالتمزق وسط مفردات المدينة .

إن موضوع « شعر المدينة » قديم قدم المدينة نفسها ، ولكنه لم يدخل في نطاق الدراسات النقدية إلا في العقود الأخيرة من هذا القرن ، فالتقد العربي القديم لم يلتفت إلى موضوع شعر المدينة على الاطلاق ، ولم نجد من الشعراء من وصف شعره لأنه جيد أو رديء لأنه لأنني من شعراء الحضر وإنما كانوا يفعلون لأسباب لغوية أولا وأخيرا ، وحتى عندما جعل ابن سلام الجمحي في طبقاته طبقة « شعراء القرى » لم يجعلها على اساس أنها مقابلة لشعر البادية .

والمدينة في الشعر الحديث قد اتضحت بشكل مكثف ، ولعل ذلك راجع لتأثر الشعراء المحدثين بنماذج الشعر الغربي ؛ فيقول د. عز الدين اسماعيل عن ذلك « إن الدافع الأول دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي ، وبقصيدة « الأرض الخراب » لأبيوت



## انعكاس البعد الاجتماعي على بشر المدينة.

المدينة هي البؤرة التي تتجمع فيها عناصر الوجه الحضارى للأمة ، بحيث تكون مركز جميع النشاطات الحديثة ، وهى بالتالى ذات وجه شديد الاشراف يجعل منها الأمل فى تحقيق الاحلام ، ولكن واقع الحياة فى هذه المدينة قد يصدم هؤلاء الشعراء بشده ، فالمدينة كانت مجالا أعمق واوسع لتحقيق الاحلام والبحث عن الذات من القرية .

والشعر ينطلق من دوائر ثلاث : دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان ، « فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه على هذا المجتمع . والأدب تصوير لهذا الفهم حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع . والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له . أما أن ينقل الأديب حياة المجتمع أو أن يكون المرأة التى تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته فعبث ليس من الأدب فى شيء . فالأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا « فكريا » من مجتمعه . ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر فى مجتمعه . ولكنه لا ينتج أدبه الا فى الحالة التى تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع ، متخذه موقفا فكريا خاصا به (٣) ولذلك كان « التفات الشاعر الحديث إلى المجتمع عموما ، ومجتمع المدينة بشكل خاص ، هو من أبرز ظواهر هذه الرؤيا ولم تكن أهمية المدينة نابعة من كونها إطارا مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمرين للقيم وانماط الحياة بل باعتبارها عمقا لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثا عليهما من جهة ومحصلة لهما من جهة أخرى » .

فلقد نزل صلاح عبد الصبور مدينة القاهرة بعد رحيله من مدينته الزقازيق ليبدأ حياته فيها ، وفى اللقاء الاول بينه وبين مدينته تتضح رؤاه ، فيقول :  
نزلتها منذ سنين طالبا للأنس  
والثوثة .  
منحدرا مع الطريق المترب النحيل

والترعة اللابسة الحداد  
مآزرا من نبتها الذاوى . وطرحة  
النخيل .

منتقلا من قرية حزينة .  
لقرية حزينة

وصلتها فى وسط الصيف . بيوتها  
التلال

موصدة ، لتتقى الأغراب والسخونة  
وصوتها تحت سياط الشمس والرمال  
يثن

يثن

يثن

تخطئه مسامع الارصاد والرجال  
تسمعه كلابها الضالة محتضروها  
بعض المجانين بها

والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد  
والصدأ .

على تحوم رملها فى ساعة  
الزوال .

يبدأ الشاعر منذ السطر الأول  
بالتحرك داخل الزمن وتشكيله ، فيبدأ  
سطره الاول بالفعل الماضى  
« نزلتها » ثم يصل لتأكيد من خلال  
الأفعال المضارعة مثل « تخطئه تسمع ،  
مما يعطى إحساسا قويا بخلود عناصر  
الاحباط داخل المدينة ، والتي وقفت  
أمام تحقيق رغبته من الأنس والثوثة التى  
حلم بها .

وفى السطر الثانى يكشف الشاعر عن  
عمق الألم الذى شعر به حين ابتدأ  
السطر بالمصدر « منحدرا » ؛  
فالانحدار لا يكون إلا من خلال الهبوط  
بقوة من شيء مرتفع لشيء منخفض ،  
مما يعطى إحساسا بعمق الهوة التى  
وجدتها فى المدينة ويؤكد القيمة الحقيقية  
لشعوره بالنسبة لقريته ، ومن خلال  
السطر الثالث يشير الشاعر إلى اتساع  
قريته بالسواد الذى يبدو فى حقيقة أمره  
رمزا على الفقر ، وذلك حين جعل أبرز  
معالمها « الترعة » على هذه الدرجة من  
السوداوية ، ثم يعدد الشاعر مظاهر  
الفقر فى القرية من خلال الإشارة إلى  
الطريق المترب ، والنبات الذاوى ،  
ودائها تبدو مظاهر الفقر عنده مرتبطة  
بالحزن ، وكأن الطريق للمدينة لم يكن  
سهلا فى ظاهره ، ومن باطنه لم يختلف  
الامر كثيرا فى المدينة .

وفى السطرين الخامس والسادس ،  
نجد تماثلا بين لفظتين « القرية -  
القرية » ولكنه تماثل على المستوى  
الشكلى ، فالثانية انما هى المدينة التى  
يراهها مثل قريته مفعمة بالحزن والفقر .

فالمدينة منذ اللحظة الاولى يتضح  
مدى قسوتها وجودها حتى أن بيوتها تبدو  
كالتلال ، بجانب إنغلاقها إتقاء  
للغريباء ، وفى أشارته بقوله « وصوتها  
تحت سياط الشمس والرمال » دلالة  
واضحة على إنزهاام المدينة نتيجة للفقر  
والعسف وضياح الصوت ، ويحيى أنين  
المدينة فى شكل متدرج وكأنه ذلك  
السلم الذى يكشف عن حدة المعاناة  
والعقبات التى وجدها داخل المدينة  
ووقفت أمام أحلامه الكثيرة ، بل  
والأنين هذا هو الصوت الوحيد الذى  
يعبر عن ألمها العميق فيها . وهو يرى  
مظاهر الأنين منذ اللحظة الأولى مما  
يؤكد جلاء مظاهر المرض بها .

وصلاح عبد الصبور كان منصهرا  
داخل أحزان المدينة ، نتيجة لواقع  
مجتمعه ومدينته ، فالله الذى اكسبه  
الحزن وجعله سمة من سماته البارزة  
كان نتيجة لما وجده من فقر وجهل  
ومعاناة ظهر جليا من هؤلاء البشر هناك  
فى جوف المدينة ، فيطالعا بصرخته  
العميقة المتألمة فى قصيدته « الحزن »  
والتي يتحدث فيها بلسان حال أحد  
العمال الفقراء .

يا صاحبي انى حزين  
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر  
وجهي الصباح  
وخرجت من جوف المدينة أطلب  
الرزق المتاح  
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامي  
الكفاف .

فالشاعر نزل المدينة وهو يزجو الأمل  
فيها ولكنه يجد هموما أكثر وأعقد  
من القرية ، فمظاهر الفقر تزيد من  
أحزانه ، وتفجر صرخته المتألمة ، فيبدأ  
السطر الأول بإداة النداء « يا » ليستدعى  
بها هذا الصديق ، وليدل دلالة واضحة  
على غيابه وسط مفردات المدينة ،  
فحرف النداء يبعد بين المنادى والمنادى  
نفسيا ، فهو يفتقد الصديق والعلاقات







(ما أضيق الفراغ بين الحب والاشفاق والضعفينة)  
أحببت أن أعيش بين لحمها وجلدها  
لكى أحس نبضها العليل في عروقها  
الدفينة .

تتضح «الانا» بشكل مكثف في هذه السطور كتأكيد لهذه للعاطفة لمدينته ، بالإضافة إلى الانا الأخرى . وكأننا في هذا المنولوج الداخلي المتمثل في السطر الثاني أمام الآخر المفترض ، فهذا الكيان الآخر هو المحدث للبيئة الداخلية .

ويلج الشاعر على استخدام الفعل الماضي «أحببت» ثلاث مررات ، لتكثيف حدة هذا الشعور ، وترسيخه عبر الزمان .

والسطر الرابع يبرز إلتهام «الانا» بدقائق المدينة ، حتى وصل إلى درجة الاحساس بالآلم في نبضها العليل ، وحرف الجرح «من» يعطى بعداً مكانياً ، ويحدث تداخلاً بين الطرفين حتى يصيرا شيئاً واحداً .

وفي قصيدته «أغنية للقاهرة» دليل رائع على هذا الحب ، الذي وصل لحد الالتحام وحب مفرداتها ، فلقد كانت مدينته الأثيرة ، برغم تجرد ذاتها ، وحزن البشر بداخلها نتيجة لبؤسهم وفقرهم ، يقول :

أهواك يامدينتي الهوى الذى يشرق  
بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه  
أهواك يامدينتي الهوى الذى يسامح  
لان صوته الحبيس لا يقول غير  
كلمتين ..

إن أراد أن يصارح  
أهواك يامدينتي ...  
أهواك رغم أننى انكرت فى رحابك  
وأن طيرى الأليف طار عني  
وأنى أعود ، لا مأوى ، ولا ملتجأ  
أعود كى أشرد فى أبوابك  
أعود كى أشرب من عذابك ... ١١

إن ذات الشاعر هي ذات لم تتوقع داخل همومها ، ولكنها ذات منصهرة داخل ذوات الآخرين ، لذا أحب هذه المدينة ، لأنه حين أحبها رأى حزنها ، فالمحب العاشق هو الوحيد الذى يرى

الشجن فالحزن فى عيني محبوبته .

وفي النص إلحاح على تعميق وتكثيف حدة الاحساس بهذا الحب للمدينة ، ويتضح ذلك من خلال إضافته «باء المتكلم» إلى المدينة ، وهو يشير في السطر الأول إلى جذوة وذروة الحب باستخدامه الفعل «يشرق» دلالة على اشتعاله وذروته مدعماً ذلك بالوصول بهما للبكاء قمة التأثير ، والأمل في الجديد .

ويزرع الشاعر أداة النفي «لا» في السطر الرابع حتى تحيل التماثل إلى تخالف ، بالإضافة إلى امتداد الدلالة عبر الزمن ، وتلعب امكانيات الطباعة دوراً في دفع المتلقى للعملية الإبداعية ، ويعطى مؤشراً بكثرة الاحتمالات التى قد يخفيها الشاعر لتحقيق الناتج الدلالي ، وهذا الهوى العميق يؤدي للدلالات ايجابية فهو «يسامح» — يصادح — يقول «يشرق» ، هذا فى مقابل الدلالات السلبية الأخرى «أنكسرت» — أشرد» من جانب الآخرين فى المدينة ، واستخدامه للفظ «رحابك» يؤدي إلى نوع من العزة والتقدير لهذه المدينة ، على الرغم من التقابل بين باء المتكلم فى «أنى» ، وكاف الخطاب فى «رحابك» .

وفي السطور الأخيرة يكرر الشاعر لا النافية للجنس والتي تعطى ذلك الأمل فى استبعاد الواقع المرفوض ، وإجلال واقع جديد محله وانشطار ذات الشاعر يتضح من خلال الأنا والآخر الواضحة فى السلب والايجاب ، مما يكشف بجلاء عن حقيقة مشاعره تجاه المدينة برغم نواقصها ، وهذه القصيدة نسجها الشاعر بعد شهر من التجوال ، وهو فى قمة الاحساس بحبها ، لذا كان إلحاح على تكرار لفظة «أعود» ، والقصيدة صورة رومانسية شفافه وصل للدرجة عشق أجزائها المادية المتمثلة فى «ظلمة المطار» — الشوارع المسفلته — الميادين — الحجر — الأحياء السكك» فهذا الوجه المادى منحوت فوق جدار القلب ، فهذا الحب هو حب لكل ركن من أركانها ، ولكل ألم بداخلها ، فالقاهرة هي مدينة صلاح عبد الصبور الحبيبة .

تجربة الحب فى المدينة .

إن عاطفة الحب من أعظم الأشياء التى أثرت الفنون على مدى العصور والأزمان ، فالمرأة هي صتحة العطاء الشعري الانسان ، وهي الرفيقة صاحبة الالهام ، ويرى د. إبراهيم عبد الرحمن أن «الحب يكاد يصبح الموضوع الوحيد للقصيدة الحديثة فقد اتسع مفهوم الشعراء لهذه العاطفة فارتفعوا بها إلى مستوى انساني عام يعبرون من خلاله عن مشكلات عصرهم فى اشكالاتها السياسية والاجتماعية والانسانية ، وفى عبارة مختصرة أن الشعراء المحدثين قد جعلوا من الحب اطاراً أو شكلاً فنياً . عاماً يتسع للتعبير عن مواقفهم وأرائهم فى الحياة والناس من حولهم»<sup>١٢</sup> ، فعاطفة الحب هي محور رئيسي من محاور الحياة وللمدينة وظروفها الاجتماعية دور فى مسيرة هذا الحب عند الشعراء المحدثين ، فتجارب الحب غالباً ما تدور أحداثها فى المدينة حيث العقبات والاحداث والظروف الكثيرة المتلاطمة .

ولتساءل هل نجح الشعراء فى تجاربهم العاطفية فى المدينة ؟! أم انكمشت هذه الاحاسيس وتضاءلت وسط ظروف المدينة الصعبة الضاغطة . وصلاح عبد الصبور كان محباً كبيراً ، أحب الحياة وأحب الناس ، ولكنه كان يرى أن قوى الشر والاعتصاب ، هي أسباب ضياع الحب وفشله ، وتفسخ العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكأنه يقول كيف يعيش الحب وسط هذا الفقر والبؤس ؟!

والشاعر خاض تجارب الحب فى المدينة ولكنه صدم وتآلم بهموم الواقع ، والظروف الحياتية فى المدينة من غربة وفقر وضياع إنسانى فرضت على الناس معوقات لهذا الحب ، حتى وصل إلى أن البراءة التى يبحث عنها فى المدينة من احدى الاسباب

لو كنا غملك أن نتمنى .. ثم نجاب  
ونعود لنولد ثانية .. أحباب

نلقى الحب جديداً .. غصاً  
لم يعرف قلبانا من قبل لقانا خفقا  
لم تلمس كف ساخنة شفة منا أو  
عرقاً<sup>١٣</sup> .



في المدينة بظروفها القاسية من احباطات اجتماعية وسياسية ، لم يجد الحب ولكنه تنام فإستخدامه «لو» يمثل نوعا من الامنية ، وفي نفس الوقت تبعد الامنية عن مجال التحقق ، حتى تمنى خلقا جديدا للبشر يملكون القدرة على الحب ، لذلك يزرع أدوات السلب مثل «لو» التي تعمل على تفريغ الفعل المضارع من زمنه ، لتقله إلى الماضي بدلالة جديدة وكأنه ممتد عبر الزمن .

فصورة المرأة عنده ضبابية قد لا تعنيها رومانسية الشاعر ، حتى أصبح الحب مثل البكاء لا يعيش إلا لحظات الحزن ، وهو يرجع تفسخ العلاقة بين الرجل والمرأة إلى أسباب اجتماعية مكثفة في المدينة ، فيقول .

الحب في هذا الزمان يارفيقتي  
كالخزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء  
أو لحظة الشبق  
الحب بالفتنة اختنق  
إذا افترقنا ، يارفيقتي ، فلنلق كل اللوم  
على زماننا

ولنتطلق مغامرين في البحار العكرة  
نمد جسمنا الجديب ، والضلوع المقفرة  
في الغرف الجديدة المؤجرة  
بين صدور آخر معتصرة .<sup>١٤</sup>

والنص يكشف بعمق عن الأسباب الجوهرية لضياح الوشائج بين الطرفين ، فالمدينة تبدو كالبهار العكرة المتلاطمة الأمواج التي لا بد من غرق الأشياء الجميلة فيها ، والشاعر بدأ مستخدما أسلوب الخطاب متوجها به إلى المحبوبة ، والبدء بالحب في السطر الأول باعتباره مستهدفا دلالى في حدد ذاته ، ويعتمد في تكوين الخطاب على وجود «آخر» داخل الخطاب ، بالإضافة إلى أن خرف الجر «من» يحدث تداخلا بين الحب والزمان حتى يصيرا شيئا واحدا متغيرا ومتقلبا ، وأداة النداء «يا» تؤدي إلى الانفصام النفسى بين المنادى والمنادى ، فكان الحبيبة في حالة بعد تام حتى من إنتسابها إليه بـ «يا المتكلم» ، ووجود النقط في نهاية الخطاب إشارة لتجدد المحاولة

واستمرارها عبر الزمن .

وفي السطر الثاني ، تأق أداة التشبيه «ك» للفصل بين طرفي «الحب — الحزن» ليصبح بينهما تشابه لكنه ليس جوهريا ، وأداة النفي «لا» تنقل الدلالة من التماثل إلى التخالف ، بالإضافة إلى تجذر الدلالة عبر الزمن ، وأسلوب القصر الاثير لدى المحدثين بالغ لتعميق فكرة ضياح الحب ، والالحاق على تكرار اللفظة الزمانية «لحظة» يؤدي إلى تأكيد إنحسار الحب بالمدينة ، والسطور الثلاثة الاولى لانجد للحب سوى معجما سلبيا ، فالحب «كالخزن — لا يعيش — اختنق» .

وفي السطر الخامس يكثف رأيه ويعززه باستخدام «إذا» فما بعدها مسببات الصدمة من هذا الحب ، وتكرار «يا» يجذر بعدها عنه ، وإستخدام «نا» في السطر السادس يجمع بين الطرفين على صعيد واحد .

والشاعر وفق تام التوفيق في إستخدام صفة «العكرة» في وصفه للبحار ، لأنها لن تشف أبداً عن أى من الأشياء الجميلة ، والسطور الثلاثة الاخيرة تعبر عن ترم الشاعر بهذا الفقر ومظاهرة من «جسم جديب — ضلوع مقفرة — غرف مؤجرة — بين صدور معتصرة» . فكانه يسخر من الحب وسط هذا الألم والبؤس والفقر .

والشاعر كالرومانسيين لا يجد العزاء إلا في الطبيعة ، فحين حزن قلبه يتقلص الحب صبغ المدينة من حوله بصيغة حزينة ، فأصبحت السوداوية متحكمة في الأشياء ، حتى لم يبق له غير الشعر ، فالحب والشعر عنده متوحدان ، يقول الشاعر :<sup>١٥</sup>

كانت الشمس الحزينة  
نصب نارها الحزينة  
في الاعين الحزينة  
لامرأة حزينة ، ورجل حزين  
في بلدة حزينة  
.....

وأقبل الشتاء  
والطر المنهمر الحزين  
ينصب فوق جبهة حزينة  
لرجل حزين

في بلدة حزينة

انحسر الحب ، ولم يبق سوى ملح القاع  
ابيض .. بللوريا .. مقرورا  
انحسر الحب  
ولم يبق سوى الشعر  
هرما ، وحكيما مقهورا ..  
.....

وحيدا حزينا أواجه ما كان حبك ♦

## المراجع

- ١ - الشعر العربي المعاصر - د. عز الدين اسماعيل - نشر دار الفكر العربي ص ٣٢٦ .
- ٢ - مجلة فصول - عبد الحميد ابراهيم - م ٣ - عدد ٤ - ص ١٩٣ . سنة ١٩٨٣ م .
- ٣ - الادب وفنونه - د. عز الدين اسماعيل - نشر دار الفكر العربي - ص ٤٤ .
- ٤ - مجلة الاقلام - د. علي جعفر العلاق - م ٢ - عدد ٥ - مارس ١٩٨٦ - ص ٤٦ .
- ٥ - ديوان الابحار في الذاكرة - نشر مدبولي - ط ١٩٧٩ - قصيدة حوار - ص ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ .
- ٦ - ديوان الناس في بلادى - قصيدة «الحزن» - المجموعة الكاملة - دار العودة بيروت - ص ٣٦ ، ٣٧ .
- ٧ - نفسه ص ٢٩ .
- ٨ - حياق في الشعر - صلاح عبد الصبور - ص ٧٤ ، ٧٨ .
- ٩ - ديوان الابحار في الذاكرة - قصيدة حوار - ص ٤٢ .
- ١٠ - ديوان احلام الفارس القديم - قصيدة «أغنية للقاهرة» - مجموعة كاملة - ص ١٩٧ ، ١٩٩ .
- ١١ - بين القديم والجديد - د. ابراهيم عبد الرحمن - مكتبة الشباب ١٩٨٧ - ص ٣٦ .
- ١٢ - ديوان أقول لكم .
- ١٣ - ديوان احلام الفارس القديم - قصيدة «الحب في هذا الزمان» - المجموعة الكاملة - ص ٢١٩ ، ٢٢٢ .
- ١٤ - ديوان الابحار في الذاكرة - «شذرات من حكاية تتكررة وحزينة» - ص ٩٤ ، ٩٥ .



مقالة

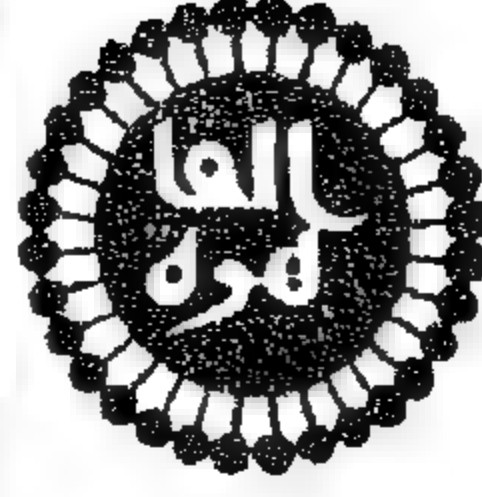
عبد الحكيم حيدر

غنى المغنى : « ياليل ابعت سلامى » ، فقال له أخوه الشيخ سيد مكشراً : « أصبحت متكسر الصوت كالنساء . كُف عن هذا اللغو فى الصباح وشمس الله تشرق » ، فرد عليه أخوه مقيم الشعائر والموالد ومنشد التواشيح فى الاذاعة والسرادات قائلاً : « ياشيخ سيد ، الصوت الندى فى الصباح ليس جُرمًا ، وخاصة إذا أزاح عن النفس بعض البلاء ياعم سيد ، بشرط أن لا يتخثت المنشد أو المغنى » فرد عليه الشيخ سيد قابضاً على شئبى نظارته بابهام وسبابة يده اليمنى من عند السالفين : — « لكل مقام مقال يااستاذ ، يا صاحب المقامات ، علاوة على حرمتها بتاتاً عند بعض الأئمة » .

فرد الأخ المغنى على أخيه الشيخ سيد متوافقاً فى نفس الوقت مع مشاعر أخيه الموشحات : « أن الرسول ﷺ — فيما معناه ياأخى — قال : ساعة وساعة ، ولا حرج » . ثم شرب ثلاثتهم الشاي ، وتبادلوا الملح ، فذق على الباب فى وقت واحد ثلاث كفوف ، ناول أحدهم — وهو موظف حسابات الأوقاف — للشيخ سيد الثلاثين جنيهاً ، ثلاث عشرات حمراء ، علاوة على سبعة جنيهاً ، علاوة على نصف جنيه ربعين ، وذلك ثمناً للخمس جمع فى الشهر — غير العربى — الذى عدده واحد وثلاثون يوماً ، وكان أول يوم فيه يوم جمعه ، وناول موظف الأذاعة للموشحات ثمن الخمس قطع فى إذاعة شمال الصعيد التى سجلها بعد آذان الفجر مباشرة ، وناول الثالث للمغنى نصيبه من حفلة الأمس ، ومع نصيبه سيجارين ملفوفتين باليد من باقى القعدة ، فاتفق الثلاثة أخوة بعد أن صعدوا السلام أن يعطى كل واحد منهم عشرين جنيهاً للأم حتى تستطيع أن تأتى لهم — بمعرفتها هى — من ينزح لهم محل الأدب ♦







المسعود / الوحى / الجملة  
يحرق كالنبيلوفر فوق شبائك الميم . على نعان الروح يطل  
اميراً مائياً يلبس هيته قولاً ليس بقول . يراه حقول تكسر  
اصطبل الضلع التاسع . والايض لا يصهل . انفس الايقاع  
تلاحقه . يتحرك لا . شهقات القمر المكتمل الرغبة تدعوه  
لظلمتها . يتوهج لا . شرط النيروز مفاجئة اللون بموهبة  
التربة . لا شرط لى . فلماذا يحزن .

للحرف مغاوة الحرف  
وللكلمة ان تستعبد سيدها  
وتمزق ريمان برائته

ليكن  
سأفك يدى من النطق الأول ، اقلد امس ملابسها خلف  
وصاد القبله . كاهنة للحلم أحوها ابرعم فى رعشتها فاكهة  
نضجها الريب ولن .

ميم  
سين  
عين  
واو  
دال .

الإثم المتزمة فى الجلد  
الحرف المتأبط لغماً  
الفعل الهارب من يؤس الاسم  
الى شمس المفعول  
البدوى المتسكع فى طرقات دمانى  
المزحومة بالأطفال  
المتقافز فى الراس غزالاً  
تتبعه غدارات القنص  
التارك خطوته لرماد الدهشة  
مسعود

نسيت شقاوة ومضى رافق كركرة النسوة خلف جدار العين .  
شراصة فعل فى سنوات الجر بداوة ميم ضاءات بالدال خيال  
الأسئلة المائجة الأطراف على بر الشفتين . السنبلة الأولى فى  
صحراء القول .

## ابن الحوية

### على الشرقاوى







اللقمة بنت الكلب  
لها تكسر طبعتنا  
وتدأ  
وتدأ  
وقبائلنا قمصان الصيف  
مسعود

دخلت ظلام الهاء ولا أعرف أن أخرج لا أعرف أن أدخل .  
بلدان تزرعني بين جرائيم الأسمنت وبلدان تمتص من الأكتاف  
حليب يدي وبلدان تصعدني . تنزل تصعد . تنزل . تصعد  
حسب الطقس وبلدان تسأل عن أمي .

● والجنسية !!

صيف الهمة  
غير أن الحلم  
قطيع الكلمات المرفوعة باللفز  
شجيرات الضوء  
ما كان

ما هو كائن  
ما سوف يكون

● يكفي

تكلتك اللحظة  
ياجدت البدو

غريب بين صلود دمشق  
وغواية خور فكان

رفيق : قيلولة وهم  
آخر : ثوباً رقعة خبز الدمع  
الثالث : ظل الثعلب

ما أتعبس أن تتحول كسرة آه .

- لا يحتاج البدوي إلى عنوان

● إذن غادرنا

- واسعة أرض الرب

وضيقة كل نواويس الأوثان

مرهقة خطوات البرق وخائفة من فصل ليس لها . ما شهقت  
اسماً إلا كلسها . مارافقها فتل إلا عض يديها . ولذا لم ترسم  
قرمزة اللحظات الأولى . لم تعرف ما يحدث خلف جدار العين .

سألت الغيمة : ما قر علينا .

سألت النجمة : قد تلقاه وراء فراغ الكف

سألت الكف : هناك يعالج حممة الروح

سألت الروح : يجوز أن ..

ويجوز ..

عفواً من فوضى حنجرت  
عفواً  
فلقد ضيعت من الوجه  
أساطير الجيم الممتدة

نحو

بروق الهدهد

تأناة الضوء

أضعت فمي في شوق يد تحترف الطرقات .  
أضاعوني :

خمس سنين

أخلع قوقعة اليم

وتلبسني قوقعة الرمضاء

خمس سنين

أسمع فاكهة الحب

ولا تذوقني الأمواج

خمس سنين

أكرز بالريح وأربط رؤياي

على صارية الأضغاث

فلألقى غير أنين يدي .

خمس سنين

أفلق ذاكرة اللوز بلب الأفق

يطل قميص الأفق

ويناولني رمزاً لا يتقن عزف الأمرار

خمس سنين يامسعود

ومازلت الشارع في وجه المقهى

- اللقمة بنت الكلب

فاصلة تستلقى الآن

نويصيب : جراد يشرب ذاكرة الفعل

أبو الشامات :

مقاه فوق الكرسي ترجل محتمل الشارع

حائل : لو شاهدتك ثانية

لأكلت منامك

صفوان : تزعجنا ياشاوي المهم .

المفروق : فرقنا أسئلة لا أسنان لها .



المزاحم بين المحفر والمحفر  
 المتلثم فيه ضحك النفط  
 الحامل خطوته في الرأس  
 يدور بها وتدور ، يدور ، تدور  
 يفتش في وطن في حجم اللهفة  
 مسعود  
 تحمل أحراش الأردن على كتفك  
 وفي قلبك أفواه البصرة  
 داست أحلامك في سوق الجهرة  
 أي غراب جثت همك فوق محطات الدمام ؟  
 - رأيت أب  
 بالصدقة في الشام  
 هربت  
 لماذا يهرب من والده ؟  
 يفضحه الوجه المتفقع بالأسفار  
 تصفحه المنسلة ربحاً في الروح  
 يلعنه خوف الخيمة  
 منه أهرب

يهرب منه  
 أهرب مني  
 أخبرني  
 - لا امتسع لهروب آخر !!  
 أذكر هذا البدوي الخارج من داخله  
 تين شوكتي ضحكته  
 واللهجة طين منغمر بهديل الماء  
 أذكر  
 كنا نتقابل خلف هموم الكراس  
 نحرق أوراق اليم  
 ونحلم بالجزر الأثني  
 - لي رغبة طير  
 عش ياويه  
 امرأة تلبسه  
 يحضنه طفل  
 ويقول : أت بابا  
 الآن .

وحيد تسقطك الدوحة للشارع  
 عتال تلعب في أحلامك أوهام دي  
 سكين في جيش الطاعة  
 مائدة في كيفان  
 تلاحقك اللعنة في تاروت  
 موقوف في دير الزور  
 - محوت غراب الوجه  
 خلعت عباءة أم اللهجات  
 طيرت البسمة فوق صباح الشفتين  
 ولم تتغير في جوف دندنة النار .  
 ● الموجة لا تطلب أذنًا بالأسفار  
 فاصلة تفصلنا  
 يتمفصل .

يتعمل القطبي كما يتعمل الطفل حذاء أبيه . له  
 طرق في الظن وأخرى في الظن وثالثة فورزها  
 الريب . له قلق يطلقه في الجرح ويتبعه قبل  
 وصول الحراس . له .  
 - أنفائن والأرض  
 لها الجثة  
 لي دهشتها  
 مغرور هذا المسعود  
 ومنذور لخلائقه







— اللقمة بنت الكلب  
سد النفط فضاء الشاوي  
ما عاد الماعز يركض خلف الناي  
تكرنت الألياء  
وساخت في حلزون السوق  
أحد لا يعرف أن فصاحة مسعود هي الكفين  
لا أحد يعرف أن صراحة مسعود هي القدمين  
— الحكمة ماشيت

إن تعبت  
أتركها تلهو تحت ظلال الكشف  
جدران الزنزانة : علمي أن أحلم بالمتحف  
تل الجرجي : وردني عشقاً  
أصداف الشوك : حذار من الإغواء  
مسعود .

أنا

والمقهى

أنفاس مراقة

توهج فيها مخلوقات القول :

إذا لم ينزل حرف مكتنز بغيوم الرؤيا

نقله بالعرق الطاعن

— لا تكسرهما .

كفى لا تتحمل

يضحك ملدوغاً بالفلفل

■ لينة كف الكتاب

محشور في السر ... دين

خرقة ضحك لا تأتيه

نصف لفافة شوقي لا يمنع

قصت أجنحة النسر الحاضن ألوان الدنيا

قلمت الراحة مخليه

حنطه المتحف

— اللقمة بنت الكلب

تخرتتنا

فنكون حياة الأقفاص

ولا نكسر قبة الخوف

قالوا : أقبل بجدار يحميك من الرسم

تواضع بامسعود

خطى النسمة أضعف من جدران الريح

الانهار تزيد غروراً حين تخصوص التربة

لا تقبل أن تتلوث بالنفط أغانيك

لا تقبل أن تتشوس أحلامك بين فصول الأرقام

نواميس الترويض لغات لا نعرفها

الجنة كن .

لا تقبل

مسعود النازف خطوته لا حيث مكان

على زنديه نمت شجرات النفط

هو الآن .

وحيد

لا أرض تمنحه خرقته

خشب لا يأويه

لا تلبسه امرأة

ولد لا يصرخ فيه : أت بابا

— اللقمة بنت الكلب

وصلت القاف

وما زالت تحلم في ترويض

مسعود

الصاعد بالريح

الراكض في لغم الدهشة

السارق أحلام النار الأولى

الفائض من شمس المفعول

الشاهر غيم النفط

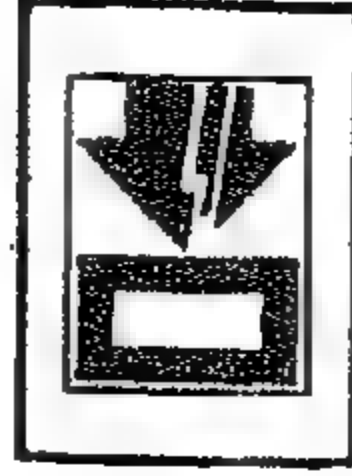
مرحل فيها

وبها

ولها

في صحراء الكون ◆





وقد أبت عليه كبرياؤه أن يدخل مع  
الأشباه في نقاش وهو على حق في ذلك  
تماماً، إذ كيف يناقش العملاق،  
مجموعة من الأقزام، كيف يدخل  
المنقف في مناقشة علمية مع السذج  
وأصحاب الفكر السطحي !!!

لقد أسهم توفيق الطويل مع مجموعة  
من أساتذة الفلسفة الكبار والأعلام،  
في نشر حياة النور والتنوير. لم يكتب  
سطراً واحداً يحمل في طياته دعوة إلى  
الخرافة وإلى اللامعقول.

كان عف اللسان، لا تصدر عنه  
كلمة بذينة من نوع الكلمات التي نراها  
الآن منتشرة على السنة أساتذة  
الفلسفة، والفلسفة منهم براء. كان  
دمت الأخلاق، أفكاره هي حياته،  
وحياته هي فكرة إلى حد كبير جداً.  
وليرجع القارئ العزيز إلى كتبه  
ودراساته ومقالاته ويتأمل بين سطورها  
في القيم التي يدعونا إليها توفيق  
الطويل، ثم عليه أن يراجع صفحة  
حياته، وسيجد أن ما نقوله عنه يعد  
صادقاً تمام الصديق،

لقد قال عنه الأستاذ بدر الدين أبو  
غازي يوم استقبله عضواً بمجمع اللغة  
العربية: «واليوم إذ أستقبلك أراك كما  
كنت في هذا الزمن البعيد، وقور  
السمت، سمع الملامح مستضياً  
بالحكمة والمثل، فيك من شباب الفكر  
وحيوية ما يلوح وكأنه على مر السنين  
يزيد. لقد اتخذت لنفسك من عطائك  
ونضج عقلك وذكاء قلبك مكانة في  
حياتنا الفكرية. (مجلة مجمع اللغة  
العربية - الجزء التاسع والأربعين).

لقد شاء القدر القاسي والظالم أن  
يلفظ توفيق الطويل آخر أنفاس الحياة  
في الساعات التي كنت فيها متجهاً من  
الخرطوم إلى القاهرة، كنت داخل  
الطائرة وأنا لا أدري أن أستاذي في  
لحظاته الأخيرة، وفي نفس لحظات  
وصولي إلى مطار القاهرة على وجه  
التقريب، غادر توفيق الطويل حياة  
الدنيا مستقبلاً في صمت حياة الدار  
الآخرة.

ومن مصائب الزمان وتصاريق  
القدر الظالم أن يسأل عنى أستاذي توفيق

## رحيل الباحث عن المثل العليا .. توفيق الطويل

د. عاطف العراقي

يتخطى توفيق الطويل ويهمل دوره  
الرائد الخلاق، فوقته ضائع عبثاً. لقد  
تحمل الرجل في أخريات أيامه العديد  
من الآلام وأكثرها من قبيل الآلام  
النفسية لا الجسدية. لقد حاول بعض  
الصغار والأقزام في قسم من أقسام كان  
عريقاً في الماضي وأصبح الآن أقرب إلى  
أشباه أقسام الفلسفة، الطعن في  
سمعته العلمية والتقليل في مكانته  
الفلسفية وذلك حول إشرافه على رسالة  
من الرسائل العلمية وكنت وقتها أقول  
في أسف: إلى الجحيم أيها الصغار  
والأقزام كنت أقول في أسف وحزن  
وآلم: إنكم لا تستطيعون كتابة صفحة  
واحدة من الصفحات التي كتبها أستاذنا  
الدكتور توفيق الطويل فكيف إذن  
تحاولون الطعن في مكانته العملية. وقد  
ظل الرجل طوال هذه المحنة أو المهزلة  
صامتاً في حزن، وحزيناً في صمت.

في يوم الثلاثاء الثاني عشر من شهر  
فبراير عام ١٩٩١ م، انتقل إلى دار  
الخلود أستاذ جليل ومفكر من طراز  
ممتاز. رحل عن عالمنا الزائل توفيق  
الطويل أستاذ الفلسفة الخلقية والذي  
ملأ بقاع الأرض علماً ونشر النور  
والضياء في عالم تسوده الظلمات. لقد  
كان رحمه الله أستاذاً جديراً بالأستاذية  
ولم يكن من أشباه الأساتذة الذين  
حشروا أنفسهم حشراً في دوائرنا  
العلمية والفلسفية والذين يعتبرون  
كالتبيل الأجوف لا أثر له ولا صدى.

ويقيني أننا إذا ذكرنا الفلسفة  
الخلقية، فلا بد أن نذكر معها توفيق  
الطويل إذا ذكرنا المثل العليا والقيم  
النبيلة السامية، فلا بد أن يقترن ذكرها  
بإسم الرجل الذي دافع عنها طوال  
حياته ووهب لها نفسه. ومن يحاول أن



الطويل قبيل وفاته بساعات ثم يدرك أنني أبلغته قبل سفرى بأننى سأطمن عليه فور وصولى من الخرطوم .

لقد تتلمذت على توفيق الطويل منذ سنوات الأولى بكلية الآداب — جامعة القاهرة ومنذ ما يقرب من أربعين عاماً . درست على يديه الفلسفة العامة وفلسفة الأخلاق واستمرت علاقتى العلمية به حتى وفاته . عملت معه بالعديد من اللجان والمجالس العلمية ومن بينها مجمع اللغة العربية ، والمجلس الأعلى للثقافة . تشرفت بإهدائي إليه كتاباً من كتبي وهو كتابي : المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد ، وقلت في إهدائي :

إلى رائد الفلسفة الخلقية في مصرنا المعاصرة .

إلى الأستاذ الذى تعد حياته تعبيراً عن اعتقاده بالقيم والمثل العليا .

إلى الدكتور توفيق الطويل .  
تقديراً لدوره في إثراء الفكر الفلسفى الخلقى .

أهدى هذا الكتاب ثمرة من ثمرات اغترابى وتوحدى داخل صومعتى الفلسفية معتزلاً الحياة ، متأملاً في سعادة ، اللמות والعدم والفناء .

كتبت عنه دراسة تفضل بنشرها على صفحات مجلة القاهرة منذ ما يقرب من عامين ، الأديب الكبير الأستاذ الدكتور إبراهيم حمادة . توجد بيننا العديد من المراسلات والى لا أجد مبرراً لنشرها الآن .

وكم قام برعاية العديد من الزملاء والاصدقاء وكان دائم السؤال عنهم والثناء عليهم في كل وقت وفي كل آن . ومن بينهم على سبيل المثال ، وبل وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور محمود زيدان ، أستاذ الفلسفة بجامعة الاسكندرية ، والأستاذ الدكتور أحمد محمود صبحى بجامعة الاسكندرية أيضاً وهما من هما في دقة تفكيرهما . وكان كل من الزميلين العزيزين ، الدكتور أحمد صبحى ، والدكتور محمود زيدان حريصين على السؤال عن توفيق الطويل والاستفادة بينهما وبين الدكتور توفيق الطويل . كان الكل يسعى إليه وإلى منزله للاستفادة من علمه الغزير الفياض . وكم توجد

العديد من الاهتمامات العلمية المشتركة من علمه الفياض ومن بينهم على سبيل المثال الدكتور عبد الغفار مكاوى والدكتور محمود رجب وتلميذتى الدكتورة منى أبو زيد ، والسيدة رجاء أحمد على .

كان على علاقة طيبة وثيقة بكل زملائه واصدقائه وعلى رأسهم الدكتور زكى نجيب محمود أعظم هرم ثقافى في عالمنا العربى المعاصر من مشرقه إلى مغربه ، والدكتور ابراهيم بيومى مذكور رئيس مجمع اللغة العربية ، والاستاذ العالم الكبير والأديب الشامخ الدكتور شوقى ضيف ، ومفكرنا المعاصر الدكتور فؤاد زكريا .

وكم كنت اثير معه الكثير من القضايا والمناقشات وكنت أتفق معه تارة واختلف معه تارة أخرى . كان يؤمن بالتفاؤل وأنا أعتقد بالتشاؤم . كان يضيف إلى منطق العقل ، إيمان القلب ، وأنا أؤمن بأهمية تقديس العقل وجعله اليقين والدليل والحكم ، بل أقول بتقديس العقل ، وأنه لا سلطة فوق سلطة العقل ، ولا صوت يعلو على صوت العقل . كان يقول في آخر سطور كتابه : التنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام : إن من الخير لمن لم يجد من منطق عقله ، ما يهديه إلى وجه الاطمئنان ، أن يترث في إصدار حكمه ، وحب الإنسان في بعض الحالات وحى قلبه ، فربما كان هذا أصدق من لاجحة العقل وجموع تأملاته ( ص ١٧٠ ) ، وكنت من جانبى أناقشه واختلف معه في هذا القول .

كان يرفض محاولات فريق من الناس استخراج النظريات العلمية من الآيات القرآنية وكنت اتفق معه تماماً في هذا الرأى . فهو يقول في عبارات واضحة صريحة من كتابه : التنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام ( ص ٣٥ ) : « التمس بعض المحدثين من مفكرى الإسلام في القرآن ، نوعاً غريباً من العلم بالغيب ، فقالوا إن القرآن تنبأ بجميع مخترعات العلم ومكتشفاته وكافة ما وصل إليه وما يمكن أن يصل إليه البحث العلمى من أصول . وأسرف أصحاب هذا النزوع إسرافاً

ملحوظاً وحلوا ألفاظ القرآن فوق ما تطبق ، وكاد بعضهم أن يحول كتاب الله إلى كتاب في علم الفلك أو الطب أو الطبيعة أو غيرها . وأيد هذا الاتجاه الكواكبى ومحمد عبده وفريد وجدى والدكتور عبد العزيز باشا اسماعيل وغيرهم من المعاصرين في مصر والرأى عندنا أن محاولاتهم للبرهنة على أن كل ما يجد في مجال العلم ، متضمن في نصوص القرآن ، إخراج للدين عن نطاقه ، وإسراف قد يضر ولا يفيد ، لأن حقائق الدين ثابتة لا تتغير وحقائق العلم تتطور مع الزمان وتتغير بتقديم النظر العقلى وترقى منهج البحث العلمى ، فإذا كنا سنربط الدين بالعلم ، كان معنى هذا أن تتغير المعانى التى تحملها آياته تبعاً لتغير النظريات التى ينتهى إليها البحث العلمى » .

كان يشئ على الشيخ مصطفى عبد الرازق ثناء بغير حدود . لقد قال في مقالة من مقالات الكتاب التذكارى عن مصطفى عبد الرازق والذى صدر عام ١٩٨٢ عن المجلس الأعلى للثقافة : لشيخنا في نشأة الفكر الفلسفى في الإسلام مذهب أصيل لم يسبق إليه . وقد تنبأه تلاميذه من بعده وأشاعة منهم في جامعات مصر وخارجها أحياناً من قدر له منهم أن يتولى تدريس الفلسفة الإسلامية ، فكان بهذا صاحب اتجاه فكرى أصيل مبتكر دعا إليه في وقت شاع فيه الاستخفاف بالفكر الفلسفى الإسلامى بين دراسيه من مستشرقين وعرب . . . ومن هنا ترك مدرسة تتبنى مذهبه وتحرس على إذاخته في كل مناسبة اتبحت لها . ( ص ١٨ ) .

وكنت من جانبى مع تقديرى للشيخ مصطفى عبد الرازق ، اختلفت معه في هذا الثناء وأقول له يجب ألا ننسى أن الشيخ مصطفى عبد الرازق مع دقته الفلسفية ، إلا أنه ضم علم أصول الفقه إلى مجالات الفلسفة الإسلامية وقد أدى هذا إلى حشر العديد من الموضوعات داخل إطار الموضوعات الفلسفية وقد حشرت حشراً دون مبرر . أدى هذا إلى الحديث عن شخصيات لا صلة بينها وبين الفلسفة الإسلامية من قريب أو من بعيد كابن



تيميه ومن تابعه وبحيث أصبحنا نجد في أرض الفلسفة الإسلامية في عالمنا العربي المعاصر من يفسد فيها .

بالإضافة إلى استمرار الحوار بيننا حول تسمية الفلسفة عندنا وهل تسمى فلسفة إسلامية أم تسمى فلسفة عربية . وكان يقول إنها فلسفة إسلامية وكنت ومازلت أقول إنها فلسفة عربية وهكذا إلى آخر أوجه الاتفاق والاختلاف . بيننا والتي كان يتلقاها فقيدنا الكريم بصدر رحب ، ولم لا ، وقد عودنا في محاضراته الأولى على الحوار والمناقشة واحترام الرأي الآخر .

نعم كان الجميع يشهد له بالخلق الرفيع والعقلية الفذة ومن بينهم مصطفى عبد الرازق ، والعالم الكبير الذي يملأ بقاع الأرض علماً الأب جورج قنوت مدير معهد الدراسات الشرقية للأباء الدومينيكان بالقاهرة ، وكم كان يتحدث عنه حديثاً فيه كل المودة والاحترام الصادق . وأيضاً الزميلة الفاضلة والتي كانت دائمة السؤال عنه حتى قبيل وفاة بلحظات ، الدكتورة زينب الحضيرى ، وهى ابنة فاضلة لأستاذ جليل القدر هو المرحوم محمود الحضيرى ، وأشهد أن الدكتور توفيق الطويل قد أمدنى بالعديد من التفصيلات عن المرحوم الدكتور محمود الحضيرى وكان يتحدث عنه باستمرار حديثاً فيه كل الاحترام والتقدير ، تماماً كحديثه عن أستاذنا الكبير الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده .

لقد كتب مصطفى عبد الرازق عن توفيق الطويل راحلنا الكبير في مقدمته لكتاب الأحلام : الأستاذ توفيق الطويل أعرفه منذ كان طالباً بجامعة فؤاد ، ممتازاً بوداعته ، وعقله وحياته ، يرى ساكن الأوصال خافت الصوت ، عاكفاً على الدرس ، فإذا كتب كان أديباً وإذا تكلم كان خطيباً ، وكان يعده للتأثير الخطابى : صوت خللاب وسمت جذاب وذكاء وثاب .

وكتب عنه الدكتور إبراهيم بيومى مذكور يوم استقبله عضواً بمجمع اللغة العربية قائلاً : لقد عرفت الزميل توفيق الطويل منذ أربعين سنة أو يزيد في يوم

أن لقيته بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٧ . وأشهدكم أن توفيق الطويل الذى عرفته في ذلك التاريخ ، هو نفسه توفيق الطويل الذى نستقبله اليوم : أدب جم وتواضع تام ، وتفكير واضح ، وروية ، وخلق سمح . ألف الصمت ، لا يتكلم إلا بحساب .

وقد جاءت كلمة فقيدنا العزيز توفيق الحكيم يوم استقبله عضواً بالمجمع ، تعبيراً عن تواضعه الجم واحساسه بالمسئولية الكبرى . إنه يقول : إن تبعات هذا الاختيار ينوء بحملها الصنفوة الممتازة من العلماء ، فكيف لمثل — مع عجزى وقصورى — أن يقوم بعبء هذه التبعة ؟ .

والواقع كما قلت أن أكثر زملائه وتلاميذه كانوا يشيدون بفضله . ولا أنسى ما حيت حزن الأديب الكبير نجيب محفوظ على وفاته حزناً بالغاً . وأيضاً الأسف البالغ لفقدانه والحزن الشديد على وفاته من جانب الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده . وقد تخرج الثلاثة معاً في عام واحد ، عام ١٩٣٤ في قسم الفلسفة بكلية الآداب — جامعة القاهرة . وقد تدفق المئات من عازفى فضله ومجهوداته العلمية على مسجد عمر مكرم بالقاهرة للاشتراك في التعزية ومن بينهم الأستاذ الدكتور محمد عثمان نجاتى والأستاذ الدكتور أبو الوفا التفتازانى . كما تأثر تأثراً بالغاً بوفاته كاتبنا الأديب الدكتور إبراهيم حمادة وحسناً فعل حين طلب منى الكتابة عن الفقيد الكريم ، ولم يطلب من أشباه الأساتذة والذين أساءوا إلى الفقيد الكريم في بعض فترات حياته الأخيرة ، كما تفضل بطلب ذلك منى تلميذنا النابه الأستاذ عصام عبد الله .

ولا أود الحديث بالتفصيل عن حياة الفقيد الكريم ، فقد سبق أن نشرت عنه دراسة ، قمت بكتابتها منذ أقل من عامين كما قلت ( مجلة القاهرة — العدد ٩٧ — يوليو ١٩٨٩ ) وأرجو من القارئ العزيز الرجوع إليها إذا أراد المزيد من تفصيلات حياته ومنذ ولادته ، كما يمكنه الرجوع إلى كتاب : « المجمعون في خمسين عاماً وأكتفى

بالقول ، وقبل الحديث عن بعض جوانب فكره الفلسفى ، بأن أستاذنا توفيق الطويل ولد في عام ١٩٠٩ في بولاق بالقاهرة ، وتلقى تعليمه الأولى بالكتاب ، والتحق بالمدرسة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة وتخرج عام ١٩٣٤ كما أشرت منذ قليل وكانت دفعته تضم أربعة هم : نجيب محفوظ ومحمد عبد الهادى أبو ريده وعلى عيسى وتوفيق الطويل ، فقيدنا العزيز .

ولم يكن توفيق الطويل بكل ولائيل . لقد كان شعلة نشاط . لقد عمل بكلية الآداب معيداً ومدرساً وأستاذاً ورئيساً لقسم الفلسفة ووكيلاً للكلية ، ثم أصبح بها أستاذاً متفرغاً . لقد نشر علمه الفياض في أرجاء المعمورة من مشرقها إلى مغربها . أعيد للتدريس إلى العديد من الجامعات ومن بينها جامعة الكويت والجامعة الليبية وعمل أستاذاً زائراً بجامعات بغداد والبصرة وقطر . وحاضر بجامعة الاسكندرية وجامعة عين شمس .

ومثل توفيق الطويل حياة المثقف كما ينبغي أن يكون . لم يكن نشاطه محصوراً داخل جدران الجامعات ، بل عمل بالعديد من الهيئات الثقافية الكبرى ، إذ اختير مقررًا للجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة ، عضواً بشعبة الثقافة بالمجالس القومية المتخصصة ، وعضواً بمجمع اللغة العربية منذ عام ١٩٨١ وذلك في المكان الذى خلا بوفاة المرحوم عباس حسن .

كما شارك في العديد من المؤتمرات الدولية ، من بينها مؤتمر عن الفكر العربى في المائة عام الأخيرة ( الجامعة الأمريكية ببيروت ) ، ومؤتمر عن التعليم الجامعى ( جامعة الدول العربية — بنغازى بليبيا ) .

ومؤلفاته غاية في العمق والدقة تكشف عن اطلاعه الواسع وحسه الفلسفى الدقيق . هل يمكن أن ننسى كتبه الرائدة ، ومن بينها ، أسس الفلسفة ، وقصة الاضطهاد الدينى بين المسيحية والإسلام ، والشعرانى أمام التصوف في عصره ، والتنبؤ بالغيب



عند مفكرى الإسلام ، والتصوف في مصر إبان العصر العثماني ، والأحلام (دراسة مقارنة) والأخلاق في الفكر الإسلامي ، وجون ستيوارت مل .

ولم يقتصر على التأليف ، بل أضاف إلى التأليف ، الترجمة والتحقيق . لقد قام بتحقيق أكثر من جزء من كتاب المغني للقاضي عبد الجبار المعتزلي وهو من أشهر الشخصيات الاعتزالية في مجال علم الكلام . قام بترجمة الجزء الخاص بالفلسفة والإلهيات من كتاب تراث الإسلام ، وكتاب علم الغيب في العالم القديم لشيشرون ، وتاريخ علم الأخلاق لسدجويك ، والفصل الخاص بأفلاطون والأكاديمية من كتاب تاريخ العلم للعالم الكبير جورج سارتون .

وداخل اللجان التي عمل بها ، كان شغله نشاط . وهل يمكن أن ننسى مجهوداته حين كان يعمل خبيراً للفلسفة بمجمع اللغة العربية وإسهامه في إعداد المعجم الفلسفي ، وكتابه الرائعة في مجمع اللغة العربية . وحصل أستاذاً توفيق الطويل على جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية منذ سبع سنوات على وجه التقريب ، أي في يولية عام ١٩٨٤ .

ولم يكن يصدر كتاباً أو دراسة إلا بعد تأمل طويل ، لقد كان يعرف خطورة الكلمة المطبوعة . يدرك أن الكتابة لا تكون إلا بعد القراءة الراسخة المتصلة . وكم أشاد بكتاباته ومناقشتها في العديد من الحلقات الإذاعية والصحفية ، مثقفون كثيرون من بينهم الأستاذ الكبير عبد الفتاح البارودي ، والدكتور محمد كمال إمام .

وكان يتابع تلاميذه ويسأل عنهم باستمرار ويقوم بتشجيعهم . لم يكن من هؤلاء الناس الذين تحسبهم أساتذة وماهم بأساتذة ، بل أشباه أساتذة حشروا أنفسهم في «وائس الفكر والفلسفة» والفكر منهم براء . يوم حصوله على جائزة الدولة التقديرية ، سأله أحد المشتغلين بالصحافة عن أناس كانوا يستحقون الجائزة وقد تفضل مشكوراً بذكر اسم كاتب هذا المقال . كان يعاتب تلاميذه في رفق

وأدب شديدين . حين عملت معه في لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة منذ أكثر من عشر سنوات ، توقفت فترة عن العمل لأسباب لا داعي لذكرها الآن ، ففضل بالكتابة إلى بتاريخ ١٢/٢٤/١٩٨٠ في خطاب نادر سأقوم بنشره كاملاً في المستقبل القريب ، ويقول ضمن سطوره : تحية الصباح وبعد فقد حضرت إلى الكلية صباح اليوم أصلاً في أن أراك لأعتب عليك رفضك للتعاون معنا في نشاط لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة فترة من الزمان ، ولا أعتقد بأنك عن طريق انتاجك الضخم وثقافتك الإسلامية الغزيرة تعجز عن الكتابة عن أعلام المفكرين . تحية مقرونة بالشكر في كل الحالات .

نعم لقد كان يمثل الأستاذية في وقت فقدت فيه تلك الكلمة مدلولاتها ومعانيها لقد سعى إلى تعييف خبيراً للفلسفة بمجمع اللغة العربية وشاركه في الرأي العلامة الكبير الدكتور على عبد الواحد وافي . وكان أول المهنيين لي بعد هذا الاختيار .

لقد كان طوال حياته يشيع الحب بيننا ويدعو إلى التفاؤل ويؤمن بدور الإنسان الفعال . لقد قال في حوار أجرته معه الصحفية المثقفة السيدة سلوى العناني ونشر بجريدة الأهرام في مايو عام ١٩٨٠ : إن مسيرة التاريخ الإنساني حافلة بنماذج الكفاح البطولي التي ما كان لها من سلاح حقيقي سوى الحب . وفي ظل نزعة الحب يتجه التشريع الدولي والأعني إلى إشاعة المساواة في الحقوق والواجبات المتبادلة بين الأفراد من ناحية وبين الأمم من ناحية أخرى . إن الحب يعلو بنا فوق نزعاتنا البهيمية ويسمو على صفائر الكراهية والحقد ويجعلنا نحاول أن نحكي الله في صفاته الحسنى على قدر ماتسمع طبيعتنا البشرية .

لقد كان توفيق الطويل باحثاً من الطراز الأول في مجال الفلسفة الخلقية بصفة خاصة . لقد أكد على أهمية القيم والمثل العليا في حياتنا . إنه يقول في كتابه الكبير : فلسفة الأخلاق : نشأتها

وتطورها ، وذلك في اهدائه الكتاب إلى ابنه حسان وابنته منى : «ضم هذا الكتاب أظهر ما عرفته البشرية عبر تاريخها الطويل من قيم إنسانية رفيعة ، ولما كان مفهوم الحياة العملية قد طغى في عصرنا الحاضر على مدلول المثل العليا ومكانها الذي ينبغي أن تحتله في حياة الناس ، فقد طاب لي أن أهدي الكتاب اليك عسى أن تجد في بطون صفحاته مثلاً إنسانياً رفيعاً يشبع العقل ويستهيى القلب» .

ويقول مؤكداً على هذا الجانب في نهاية تصديره للكتاب . هذا هو كتابنا الذي جمعنا فيه أظهر مذاهب الفلسفة الخلقية عبر تاريخها الطويل ، وأبنا فيه عن معالم الجانب المشرق الوضاء في طبائع البشر . وقد صدق أرسطو حين قال — منذ ثلاثة وعشرين قرناً من الزمان — وهو يتحدث عن الإنسان المدني بطبيعته ، وكيف أنه لا يحقق كماله إلا متممياً إلى مجتمع بشري : إن من يعيش منعزلاً بغير مثل أعلى يدين به ، إما أن يكون إلهاً حقق في حياته أقصى مطالب الكمال ، فاستغنى عن الإيمان بمثل أعلى تجرى حياته بمقتضاه ، أو يكون حيواناً لا يستطيع بحكم طبيعة البهيمية أن يعلو على واقعه في ظل مبدأ أسمى يدين له بالولاء . (ص ١٦) .

بل إن أستاذاً الفاضل رفي السطور الأخيرة من كتابه عن الفلسفة الخلقية والذي يعد من أوفى المراجع في موضوعه ، يرى أن الإنسان هو الكائن الأخلاقي الوحيد ، لأنه من بين سائر الكائنات هو وحده الذي يمكن أن يضيق بواقعه ويتطلع جاداً واعياً إلى ما ينبغي أن تكون عليه حياته . وهو وحده الذي يخطط لمستقبله ، وبذلك يكون من الحق أن يقال إن الإنسان لا يكون إنساناً مميزاً ، من سائر الكائنات بغير مثل أعلى يدين له بالولاء . (ص ٤٩١) .

والواقع أن فقيدنا الراحل كان ينظر إلى الأخلاق نظرة علمية إلى حد كبير ، ولعل دراساته العلمية قد أثرت عليه . إنه لم ينظر إلى الأخلاق على أساس أنها مجموعة من المواعظ والخطب الطنانة



الرنانة ، بل إنه يربط بين المذهب وبين دراسة السلوك .

بل إنه في كتبه التي بحث فيها في مجالات صوفية كان ينبهنا إلى بعض الخرافات التي نجدتها عند بعض المبدعين للتصوف وقيامهم بالتمرد على الدين باسم التصوف بل التهاون في فرائض الدين والاستخفاف بأوامره ونواهيه .

وهو يذكر لنا أمثلة عديدة موجودة في المصادر الصوفية ككتاب الطبقات الكبرى للشعراني ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، أن إبراهيم العريان كان يصعد إلى منبر المسجد عارياً ويخطب في الناس قائلاً : السلطان وديماط وياب اللوق وبين الصورين وجامع طولون والحمد لله رب العالمين . وأيضاً أن يظل الشيخ تاج الدين الذاكر بوضوء واحد سبعة أيام أمتدت أواخر عمره إلى أحد عشر يوماً . . إلى آخر هذه الخرافات والحزبيلات ( كتاب الشعراني لتوفيق الطويل ص ١٠ ) .

إنه ينبهنا إذن إلى هذه الخرافات وذلك انطلاقاً من نزعة العلمية وتأكيداً على أهمية العلم في حياتنا ، وإن كان يؤكد على وجود جوانب مشرقة وضاءة في التراث الإسلامي ومن بينها التسامح والحب ونبذ الكراهية .

لقد كان حريصاً على الالتزام بهذه القيم وتطبيقها على حياته . وإذا كنا نجد من بين تلاميذه وقرائه من بادله حباً وتسامحاً بتسامح كالدكتور عزمي اسلام والدكتور صلاح قنصوة والذي تتلمذ على يديه ، فإننا نجد أيضاً مجموعة من أشباه الدارسين قاموا بالطعن فيه وذلك على النحو الذي أشرنا إليه في السطور الأولى في مقالتنا هذه . ولا أود أن أذكر أسماء هؤلاء الصبية حتى لا أسود هذه الصفحات بنزعاتهم الشريرة وأكتفى بالقول : أين نحن الآن من هذه النصائح والوصايا لأستاذنا توفيق الطويل . لقد أصبح الناس غير الناس ، وتناولوا الأشباه على الأصول واعتدى الجهلاء على العلماء . لقد تحول أكثرنا للأسف الشديد إلى ذئاب بشرية ينهش الواحد منهم لحم

● القاهرة ● العدد ١١٤٤ ● ٢٨ شباط ١٤١١ هـ ● ١٥

أخيه الإنسان حياً وميتاً ويقوم بامتصاص دمايته بطريقة ينزوي أمامها خجلاً أشد الحيوانات فتكاً بالإنسان . لقد تحولت كلماتنا إلى خناجر أشد فتكاً من أخطر القنابل إن كلمة واحدة مسمومة قد تقضي على إنسان شريف بطريقة أشد إيلاًماً من وسائل مادية أعدت للخراب والتدمير .

هل من المعقول أن يتحول بعض طلابه إلى كلاب مسعورة وهو الذي غرس فينا حب القيم والمثال العليا الرفيعة ؟ أليس من المخجل — وهو العالم المدقق — أن يقوم هذا الفرد أو ذاك من الجهلاء ومتخلفي العقول أصحاب الطبل الأجوف ، بالتشكيك في بعض كتاباته وأشرافه العلمي على طلابه دون أن يضعوا في اعتبارهم شيخوخة على الأقل . ولكن العزاء كل العزاء يالأستاذي ومعلمي أن من بين طلابك من سيهب حياته لدراسة أفكارك والإشادة بها .

والواقع أن حياة توفيق الطويل تكشف عن اصرار غريب على الدرس والمطالعة والتأمل الثاقب . نقول بهذا وسواء اتفقنا معه أم اختلفنا وذلك على النحو الذي سبق لنا الإشارة إليه . لقد جاهد وكافح منذ السنوات الأولى لمولده ومنذ أن كان طالباً بالكتاب . لقد أخبرني في أكثر من لقاء تم بمنزله بالقاهرة ، أنه كان شغوفاً بالفلسفة منذ سنواته الأولى . لقد كان يستعير الكتب من دار الكتب فلا يلبث الكتاب معه أكثر من ليلة أو ليلتين على الأكثر يلتهم خلالها الأفكار الموجودة بالكتاب التهاماً ويقوم بتسجيل الأفكار في كل كتاب من الكتب التي يستعيرها . كان حريصاً على قراءة مؤلفات العديد من المفكرين والأدباء من أمثال المنفلوطي والمازني وطه حسين والعقاد وزكي مبارك وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات ولا أشك في أن قراءاته الأدبية قد أفادته كثيراً في مجال الكتابة بأسلوب أدبي رصين لا يخلو من الدقة الفلسفية فغياراته مشرقة وضاءة تميز أوتار القلوب هزا وتؤثر على العقول تأثيراً بغير حدود . استمع إليه وهو يقول بعد دراسة للشك المطلق والشك المنهجي :

ولكن الشك أزمة في حياة العقل . إنه يشيع الحيرة في العقول ويشير القلق في النفوس وإذا طال أمده أخرج الصدور وملاها ضيقاً . . ( كتاب أسس الفلسفة ) .

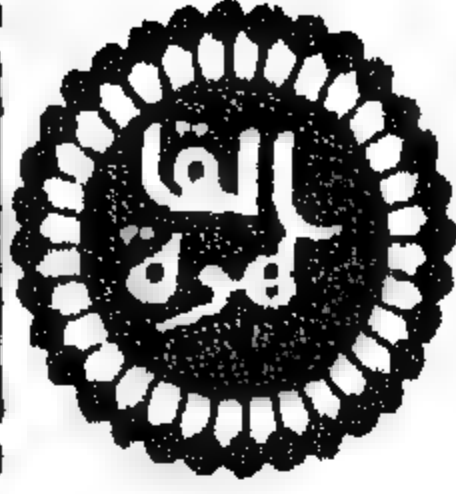
وإذا كان توفيق الطويل قد ألف العديد من الكتب بالإضافة إلى ترجماته وتحقيقاته ، فقد ترك لنا العديد من البحوث المطولة والتي تعد دراسات أكاديمية رفيعة المستوى لقد نشرت البحوث في العديد من المجلات والدوريات والكتب التذكارية سواء في مصر أو غيرها من بلدان العالم العربي . ومن بينها البحث الذي نشر بالمجلد التذكاري عن مؤرخ الفلسفة يوسف كرم والذي قمت بالأشراف عليه طوال خمس سنوات إن البحوث التي تركها أستاذنا الراحل تعد معبرة عن الإحاطة الشاملة بموضوع البحث والتأمل العميق والنظرة الثاقبة .

إننا نجد أنفسنا أمام كم كبير من الانتاج العلمي والفلسفي . لقد أخضع حياته لنظام دقيق جوهره الاطلاع المستمر والكتابة الدقيقة بعد الاحاطة بالموضوع . إن كتاباته — كما قلت — تميز أعماق النفوس هزاً وتذكاً أرض اللا أخلاقية دكا ، وإن كان أكثرهم لا يعلمون .

وإذا كان أستاذنا توفيق الطويل قد غادرنا إلى العالم الآخر ، غادرنا إلى الدار الآخرة ، فإنه خالد بكتبه ، خالد بالمثل والقيم التي دعا إليها في كتاباته وفي أحاديثه ولتطمئن روحك يالأستاذي فإنها في في عالم اللامتناهي ، في عالم رحب واسع فسيح يخلو من الصغائر والأحقاد وأشباه الأساتذة .

ومن صومعتي الفلسفية التي أقيم فيها متوحداً ، أكتب هذا الرثاء . أسجل هذه التعزية وكم كان بودي أن تكتبها أنت يالأستاذي ومعلمي عني ، ولكنها الحياة بالأمها وما فيها من شقاء والتي فرضت على أن أكتب عنك رثائي قبل أن تكتب أنت هذا الرثاء ولتسعد روحك التي صعدت إلى بارئها . إنها روح الإنسان بأجل وأعظم معاني الإنسانية ◆





## حوار مع د/ فؤاد زكريا

أجراه: عصام عبد الله

في محاولة لاستشراف ملامح القرن القادم على مستوى الفكر والفلسفة توجهنا إلى المفكر الكبير د. فؤاد زكريا ليرسم لنا بعضاً من هذه الخطوط بقلمه «الرصاص». ورغم أن حوارنا معه قد تم قبل أحداث الثاني من أغسطس إلا أن المحاور التي دار الحوار حولها لا تزال — ان لم ترد — على نفس الدرجة من الأهمية وهو ما يؤكد على ان السياسي زائل أما الثقافي فهو الدائم والباقي أبداً.

عصام عبد الله

جوانب حياتنا بحيث ان هذا المشروع في صورته المتكاملة كان يقف في مواجهة مشروع اسلامي آخر كان موجوداً بصورة أكثر تواضعاً وأقل عنفاً وعدوانية في ذلك الحين. وقد تركت هذه الموجة العلمانية أثراً في جيل وهو أثر ضمني فأصبح كل واحد منا فيه قدر من العلمانية دون أن يدري، وجزء كبير من الثقافة العامة لمصر طوال الثلاثة أرباع الأولى من القرن العشرين كانت تصطبغ بالصبغة العلمانية، ولا يكاد يوجد مفكر مهم في هذه الفترة إلا وكان له نصيباً من هذا الاتجاه، ولم يكن

■ «العلمانية لا تكشف لنا عن الطريق الذي ينبغي أن نسير فيه وإنما تشير بوضوح إلى الطريق الذي ينبغي أن نتجنبه ثم ترك بعد ذلك حرية اختيار المسير...»  
ماذا تقصد بهذه العبارة؟

● في ضوء المسالحة التي قمت بها لهذه الفكرة اتصور أنها ليست غامضة على الإطلاق لأنني ذكرت أنه في بداية القرن العشرين كانت العلمانية مشروعاً متكاملًا وكان هناك مفكرون يدعون إلى الأخذ بالأسلوب العلماني في مختلف

هناك من يجهر بفكرة العلمانية على اعتبار أنها موجودة ضمنياً في ثقافته، ولم يكن هناك مبرر لذلك لان المواجهة لم تكن قائمة حتى أوائل السبعينيات وهي الفترة التي ظهرت فيها التيارات الإسلامية بقوة ويعنف، ومنذ هذه الفترة فقط عاد الفكر والمفكرون مرة أخرى إلى مفهوم العلمانية للدفاع عن النفس لا لبناء مشروع متكامل وإنما لصد هذا التيار الظلامي الكاسح. لهذا السبب قلت ان العلمانية الموجودة في العقدين الأخيرين سلبية وللأسف الشديد كتبت إحدى الباحثات العربيات في إحدى المجلات العربية في هذه النقطة، فتصورت ان كلمة «سلبية» معناها «الضعف» ولم تفهم ما قصدته رغم انه مشروح بوضوح كامل، وبعض الزملاء أيضاً سألوني سؤالاً مماثلاً، ولذا أكرر لك ما سبق ان قلته وقصدته من وراء «السلبية»: ان العلمانية لا تقدم مشروعاً متكاملًا بمعنى أنه من الممكن ان تكون ماركسياً وعلمانياً، ومن الممكن ان تكون قومياً وعلمانياً في الوقت نفسه... وهكذا، لكن السؤال هو كيف يمكن ان تكون العلمانية فاسياً مشتركاً بين كل هذه الاتجاهات؟ والإجابة ببساطة هي ان الهدف واحد وهو ان تترك التشريع للبشر وندعهم يخطئون ويجربون ويصححون فالإنسانية لا تتقدم إلا بهذه الطريقة، فلا يوجد شيء اسمه صالح لكل زمان ومكان في مجال الانسان، لا بد من التغيير، لا بد من التجربة والخطأ، فالضعف الانساني هو نفسه مصدر قوة لان الانسان يصحح نفسه باستمرار وهو يتقدم بهذه الطريقة وهكذا، فهنا إذن المقصود انه يمكن ان تجتمع تيارات سياسية وايدولوجية متعددة على هذا الهدف الواحد ومع ذلك يظل لكل منها اتجاهاته في بقية الميادين ■

■ أكدت على ان القرون الوسطى ليست مرحلة تاريخية فحسب بل هي حالة ذهنية أيضاً متكررة في أزمنة وأماكن متعددة، فإذا اعتبرنا النهضة



أيضاً حالة ذهنية لها هي مواصفاتها في رأيك ؟ ■

● اتصور ان مواصفات النهضة تختلف من حضارة إلى أخرى ومن شعب إلى شعب آخر ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . النهضة التي ظهرت في أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر لا يمكن ان تنقل بحذافيرها في المجتمع العربي الآن . ومع الاعتراف بهذه الفوارق الأساسية اعتقد انه من أهم سمات النهضة الخروج على السلطة بمختلف أشكالها ، وتحدي الفكر السلطوي لانه لا يقيم نهضة ، وكما قلت فان أبرز سمات العصور الوسطى بالمعنى الواسع الذي حددته والذي يمكن ان يكون متعاشياً معنا حتى هذه اللحظة ، هو انه فكر تابع وخاضع لمنابع فكرية لا يستطيع ان يخالفها أو يجيد عنها ولا يملك ازاءها إلا السمع والطاعة ، هذا النوع من الفكر والتفكير لا يمكن ان يخلق نهضة ، ومن هنا كان الخلاف بيني وبين الحركات الاسلامية . فإذا بدأت القول بأنه سوف ينصالح حالنا في اللحظة التي نتابع فيها آراء السلف الصالح مثلاً ، فتأكد ان القضية هنا لا تعدو ان تكون

تناقضاً في الألفاظ ، لا يتصور ولا يعقل ان تقوم نهضة من خلال متابعة أى اتجاه سابق أبداً وحتى في أوروبا عندما أحيوا مرة أخرى الثقافة اليونانية والرومانية في عصر النهضة كان هذا الإحياء في إطار متجدد تماماً وسار جنباً إلى جنب مع كشوف جغرافية وعلمية وثورات وتغيرات في البنية الاجتماعية والاقتصادية وتجديد شامل في الفن والأدب وهكذا . فلا يتصور عقلاً ان تتم أية نهضة من خلال متابعة تيار قديم أبداً مهما كان ، ولهذا السبب اعتقد ان الشرط الأول والأساسي لقيام النهضة هو ان تكون لدينا القدرة على الرفض ليس الرفض من أجل الرفض وانما ان يكون الرفض مقبولاً في المجتمع ولا ينظر إليه على أنه تجديف أو كفر أو مخالفة للدين أو الدولة أو الحكم ... الخ ، وهذا بالفعل ما ينقصنا وعندما أتأمل الساحة الفكرية والثقافية الآن فاني استطيع القول ان أبسط شروط النهضة لم تتوافر بعد في اللحظة الراهنة ، ربما كانت متوفرة في بعض مراحل النصف الأول من القرن العشرين لكنها الآن أصبحت معلومة ! ●

■ «النظرة العلمانية والمستقبل» .. من الأمور التي عابقتها بشكل جيد .. فما تعليقك على تأكيد البعض على دعوة الدين للمنظر العلمي وطلب العلم ؟ ■

● كل ما يقال في الموضوع فيه مغالطة اساسية لان كلمة «العلم» كلمة حديثة ، وقد تندش اذا عرفت ان كلمة Science في الانجليزية لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر كمصطلح ، ومفهوم العلم نفسه مفهوم حديث وكل ما يتحدث عنه أصحاب الاتجاهات الاسلامية عن حضن الدين على العلم يستخدم كلمة العلم استخداماً فيه مغالطة واضحة ، لانها كما وردت في النصوص القرآنية ، الكلمة تعني العلم الإلهي والعلم بحقيقة الذات الإلهية ووجودها والدلائل على وجودها ... الخ ، بمعنى انه علم ينتمي إلى مجال اللاهوت اساساً ولا علاقة له أبداً بكلمة العلم في معناها الحديث وليس في هذا ما يعيب لان هذه الكلمة حضارياً نشأت في عصر آخر ، ولا نتوقع مثلاً ان نجد كلمة التليفون أو التلفاز في القرآن الكريم ، ونفس الشيء بالنسبة للعلم بمعناه التجريبي

# الموقف

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



الحديث لان العلم الديني كان موجهها إلى الناس في عصر معين وله سمات معينة . فالكلام هنا كما قلت فيه مغالطة أساسية ، وفي واقع الأمر ان أصحاب هذه الاتجاهات يسرون في دعم دعاويهم بشكل مزدوج ، فعندما يجدون شخصا يدافع عن العلم والنظر العلمي ولكنهم عندما يطبقون فكرهم هذا عمليا نجد أن منهج التطبيق نفسه غير علمي لانه منهج سلطوي في الأساس بمعنى ان طريقة التفكير نفسها سلطوية ، والمفكر منهم لا يدعم حجته إلا بنص وعندما تحاول ان تنتزعه من مجال النصوص وتجعله يدخل معك في حوار عقل يفقد أعصابه ويعود بك رغما عنك إلى النصوص لكي يحاكمك ، فلما ان تقبل بها أو تكون كافرا 11 فالمنهج الفكري نفسه رغم كل المزاعم عن ان الاسلام يحض على العلم ، لا يتمشى أبداً مع هذه المهمة التي يقومون بها .

وما رأيك في استخدام بعض الباحثين الجذريين النصوص في الكشف عن «اللامفكر فيه» في التراث والتاريخ أمثال : محمد أركون وعابد الجابري وسيد القمني وغيرهم

● هذا تفسير آخر للنصوص ، ففي الحالة الأولى يستخدم النص بطريقة تقمع الفكر وتمنعه من الانطلاق ، أما في الحالة الثانية فأنت تستخدم النص كأساس لاستنتاجك ولبناء نظرية جديدة وتعيد تفسيره بشكل مختلف كل الاختلاف عن ما هو شائع ، فأنت تحاول ان تستخلص مضامين معينة لم تستخلص منه من قبل ، فالمسألة هي ان التفسير والجهد الانساني الذي يقوم به الباحث هو الذي يعول عليه لان أي نص في الدنيا يظل نرجذ ذاته حرفاً ميتاً ، وتكمن البراعة كلها والمجهود كله في نوع المعاني التي تستطيع ان تستخلصها من النصوص . قياساً على هذا كما تعلم ان هناك كتباً فلسفية مهمة جداً قامت على جمل قليلة من النصوص فـ «هيدجر» مثلاً ألف مؤلفات كاملة على جملتين للفيلسوف اليوناني «انكسياندر» وكذا مع نيتشه وغيره . ويبدو ظاهرياً هنا ان النص هو الأساس ولكن في حقيقة الأمر الجهد والتفسير والمقارنات والربط والتركيب الذي يقوم به المؤلف أو الباحث هو أهم ما في الأمر . وعلى ذلك نستطيع القول ان التفسير الأول يقمعك من خلال النص ويمنعك من التحرك أما التفسير

الثاني فهو الذي يضيء لك النص ويستخلص منه معان جديدة . ●

■ «هل انتهى عصر الفلسفة ؟» ... ماذا وراء هذه المقالة في هذا التوقيت ؟

● هذه المقالة كانت نتيجة لحوار دار بيني وبين آخرين ، فالكلم كان يتساءل عن دور الفلسفة في العصر الراهن لان كل الآمال والصور والتطلعات والمتعلقة بالمستقبل دائماً تتخذ صورة علمية وتكنولوجيا وبالتالي يشور في أذهان الناس هذا السؤال . فإذا كانت كل آمالنا في المستقبل مرتبطة بتطورات ستحدث في مجال العلم والتكنولوجيا ، ألا يعني ذلك ان الفلسفة رفعت الراية البيضاء وستترك الساحة تماماً في المستقبل لغيرها ؟ ومن هنا فالسؤال وارد وي طرح نفسه الآن . ●

■ هناك من رأى ان فؤاد زكريا بهذا المقال يرفع الراية البيضاء ؟ فهل صحيح ؟

● الفلسفة ليست فؤاد زكريا وفؤاد زكريا ليس هو الفلسفة ، ولن يتحدد مصيرها من خلال أي شخص ، ومن المؤكد ان الفلسفة ستظل باقية وان لها من محورها في العالم كله غيري . فالاعتقاد بأن فؤاد زكريا من خلال الدفاع عن نفسه يدافع عن الفلسفة غير صحيح ، وهذا الاعتقاد فيه اسراف في الخيال وفي الوقت نفسه فيه نوع من التضخيم لي أكثر من اللازم . وما قد يساعد على توازن الصورة في ذهنك — وأرجو ان تنقلها لقرائك — ان هناك من جهة أخرى من يتهمني بعدم الاهتمام بالفلسفة الاهتمام الكافي في السنوات الأخيرة وان السياسة خطفتني من الفلسفة . وإذا قارنت الرأيين ستجد ان كلاهما خاطيء بل ان الحقيقة غير ذلك لان الانسان يندهش حين يجد ان الفكر الفلسفي نابض بالحياة دائماً خاصة في الفترات التي يخيل فيها للانسان السطحي انه طرد من الميدان نهائياً وان الساحة كلها أصبحت ساحة صراع بين قوى علمية وتكنولوجية وربما بعض الايديولوجيات التي تتباعد عن





الفلسفة ... الخ لكن في الحقيقة أتصور ان الفلسفة تكتسب قوة متزايدة من خلال هذا التقدم العلمي والتكنولوجي المتلاحق بسرعة مذهلة ، فأقطاب العلم والتكنولوجيا أنفسهم يشعرون بحاجةهم إلى التوجه من خلال الفلسفة لما تقدمهم به من بوصلة للمسير وعجلة للقيادة اشد احكاماً ودقة كلما تقدم العلم والتكنولوجيا .

■ في محاولة منك لاستشراف ملامح القرن القادم قدمت بعض الملاحظات الخاصة بالتحديات التي سنواجهها .. فما هي أكثر هذه التحديات إلحاحاً وأهمية في رأيك ؟ ■

● أتصور أننا مقدمون على عصر سيكون فيه نوع «الأعداء» الذين سيتجه إليهم الانسان لمحاربتهم مختلف عما درجنا وتعودنا لأننا سنواجه بالفعل في القرن القادم الأعداء الحقيقيين ، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن الانسان مع كل قدراته الهائلة في السيطرة على الطبيعة فلا تزال تفلت منه أشياء أساسية تتحكم في حياته معنى مثلاً عجز العلم الذي أوصل الانسان إلى القمر والمريخ عن معالجة مرض « السرطان » الذي لا تكاد تخلو منه أسرة في العالم كله ، وهذه نقطة سوداء في جبين العلم ان يقف عاجزاً عن أمور تمس صميم الحياة البشرية . فنحن ندخل على مرحلة خطيرة لا في مجال الأمراض فحسب بل في علاقتنا بالطبيعة والبيئة مثل ثقب الأوزون والتلوث البيئي .... الخ ، وهي مشاكل سنمسا جميعاً ومآربد قوله ان هناك الآن في العالم كله مشاكل نشعر بها في كل لحظة وهي مشاكل تختلف عن مشاكل أية مرحلة سابقة ؛ فمثلاً في المرحلة السابقة إذا تساءلت لماذا ظهرت الماركسية ؟ ستجد انها ظهرت نتيجة لاحتساس العامل بالظلم والغبن فلا يحصل على ضرورات الحياة في مقابل العمل الذي يقوم به بينما غيره هو الذي يجني كل المكاسب ، وقد ولد شعور من هذا النوع كل المذاهب الاشتراكية وأهمها الماركسية في القرن الماضي . لكن هل الشعور بانك امام طبيعة يمكن ان



تؤذيك وتجعلك تعيشاً أقل أهمية وقوة من شعور العامل بأنه مغبون ؟ بالطبع لا . ففي وقت من الأوقات كان الاعتقاد بأن شعور العامل بالغبن هو الشعور الطاغى وهو المحرك للتاريخ لكن الآن أصبحت عندنا مشاكل من نوع مختلف مع بقاء المشكلة الأولى في كثير من المجتمعات ، وليس معنى هذا ان مشكلة العامل المغبون قد حلت لكن هناك مشاكل جديدة تمس صميم حياة الانسان ولا تقل قوة وتأثيراً في حياتنا عن تلك المشكلة التي من أجلها ظهرت المذاهب الاشتراكية بمختلف أنواعها . لهذا السبب أقول لم يعد العدو هو الرأسمالية فقط أو الطبقة الرأسمالية على مستوى العالم لكن هناك أعداء آخرين كالطبيعة التي تهددنا . والشئ الذي يجعلني أنادي بهذه الفكرة هو ان الانسان يجب ان يكون مرناً في تصوره لاهداف التي تستحق الكفاح . فالعدل الاجتماعي هدف مهم جداً وسنظل نكافح من أجله ولكن أيضاً الارض التي سنحيا عليها وكذا ابنائنا

واحفادنا ، إذا شعرنا بأنها مهددة . فربما كانت هدفاً أكثر أهمية ويجب ان نكافح من أجله .

■ ذكرت في إحدى مقالاتك الاخيرة ان السياسي في القرن القادم سيتربك مكانه للعالم والأديب والمفكر ... إلى أي حد يصدق هذا الكلام ؟ ■

لم أقل بالضبط ان السياسي سيتراجع دوره لان السياسة اذا نظرنا إليها على أنها حرفة معينة بمعنى كيف تستطيع ان تجمع انصاراً وتتأمر على خصومك .. الخ ، يصبح هذا المعنى ضيقاً وقاصراً وغير مجدى في العصر القادم لكن إذا نظرنا إلى السياسة وأخذناها بالمعنى الحرفي وهو كيف تقود (من ساس يسوس) مجتمعاً معيناً أو توجهه أو ترشده ففي هذه الحالة يجب ان يتغير مفهومنا لها إذا أردنا أن ندخل العصر الجديد بمعنى يجب على السياسي ان يستوعب المشكلات الحقيقية التي تستحق منا الاهتمام ، بدلا من ان تكون مشكلته الأساسية والوحيدة هي كيف يغلب حزبه على الحزب الآخر المضاد له ، كيف يفهم هذا المجتمع فهماً جيداً ؟ كيف يفهم القضايا التي تشغل أكبر قدر من اهتمام الناس في بلده ؟ . والذي حدث في الآونة الأخيرة سواء في تشيكوسلوفاكيا من تولى أحد الأدباء رئاسة الدولة أو في رومانيا وغيرها ، يدل على ان معنى السياسة والسياسي لابد ان يتغير واتصور ان جورباتشوف نفسه نموذج لهذا لانه كان على درجة من الوعي بهذه القضايا الكونية بل هو كما واضح من كتاباته وأقواله يعتبرها أقوى تأثيراً وأهم وأكثر سيطرة على فكر الانسان الآن من القضايا الايديولوجية التقليدية ولذلك يدعو إلى تراجع الايديولوجية وإلى مزيد من الاهتمام بمشاكل ذات طبيعة كونية شاملة للعالم كله وهو بوعيه هذا نموذج للتغير الذي حدث في مفهوم السياسة في العالم كله باعتباره زعيماً عالمياً بلا شك ، ولانه مزيج الفلسفة فيمكن ان تكون الفلسفة ساعدته على تكوين هذه النظرة الأكثر شمولية ◆



لحييتي هذا الغناء المرّ ،  
 هذا السَّقَطُ والنارنج .. والجسدُ المملحُ  
 هاهي الأسواقُ تمضي نحو سُدَّتَيْهَا ،  
 مَضَتْ في زِيّ فستقة الشمالِ حبيبتى ..  
 أو مثل لوزِ الشهوة الأولى ،  
 يمامةُ هذه الأعراسُ تخرجُ « من تحاجي الصخر في  
 ستر المعازل » .. مثل رُمانِ الجزائر طافراً ..  
 بالخصوص والعشاق ..

..... دَعْنِي الآن أشكو زهرة أَلْبَسْتُهَا الأسماءَ  
 ثُمَّ خَلَعْتُهَا لَكَ .. فَأَتَزَرَّبِي ..  
 أيها القَصْبُ المَعْلَقُ في سَرَائِيلِ البَنَاتِ ،  
 وَسَاوِنِي بِالْبِرْعَمِ الْمِسْكُونِ بِالرُّؤْيَا ..  
 أنا الطَّاوُوسُ ،  
 دَانِيَةٌ قُطُوفِي ، فَاشْتَبِكْ ، وَأَفْضُضْ إِلَيَّ ،  
 أَفْضُضْ قَوَارِيرِي ،  
 وَخَاتِلْنِي أَحَبَكَ  
 سُمِّ لِفِتْكَ رِدَّتِي وَتَعَالَقْنِي ، .....  
 لحييتي هذا الغناء المرّ ،  
 كَانَ .....

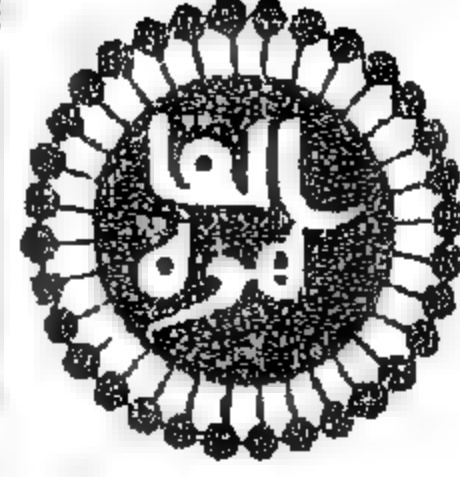
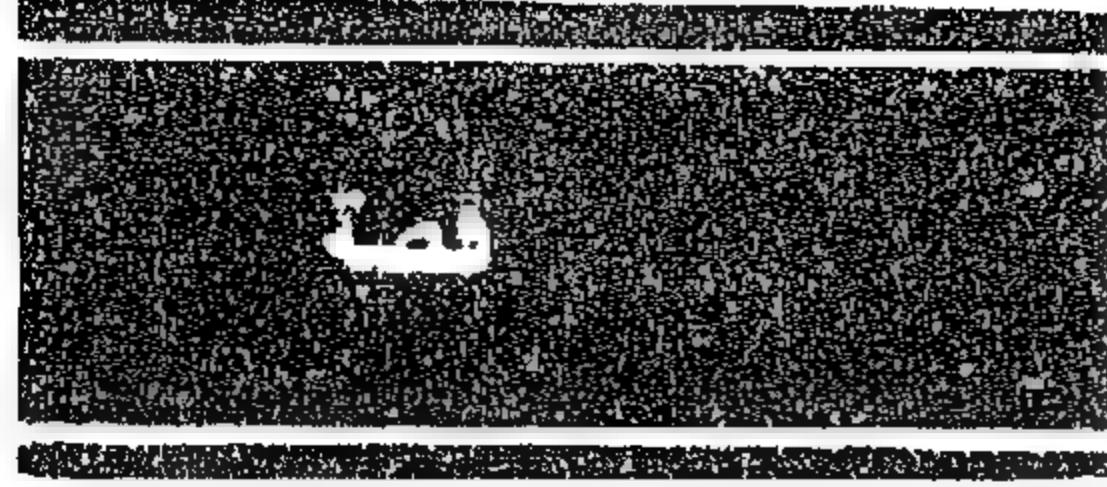
محطة الباص ، وأكوابُ العصير ، عقودُ فلر ،  
 كل مفردة بليل العشق .. يا إلهي  
 كأنني غَبَشُ الصُّبْحِ ، كأنني الفَتْكُ المَعَشَقُ  
 فَلْتَرَشْ الرَايَةُ المَلْمُومَةُ العشاق في ...  
 مَدَنِ الْحَرَابِ ♦

هساء

محمود قرني







## شعر البنات

### سعد القرش

ودخلت من البوابة ، وأذبال الطواير تنسحب إلى بطون  
الفصول ، وكنت آخر من دخل الفصل .

وبعد أن شافت الواجب ، كتبت مسألة على السبورة ،  
وطلبت إلينا أن نحلها ، كلنا لم نرد ، هددت بأن تضربنا على  
أرجلنا — الصبيان والبنات — إذا لم يعرفها منا أحد . كنت  
أعرف الحل ، ولكن . . كيف أطلع أمام الفصل كله وأنا  
حافى القدمين ؟ أمرتني أن أحضر لها عصا من الفصل  
المجاور ، فقت مقوساً ركبتى إلى الأمام ، فالتحتم ذيل  
« المريلة » بالأرض ، وبدلاً من إحضار العصا ، مشيت نحو  
السبورة ، وبدأت في الحل ، وانتهيت منه . فقالت :

— برافو يا حسن . . فهمتم يا بجم ؟  
وأمرتهم أن يصفقوا لي ، ولم يلاحظ أحد ، ولا هي ، أنني  
حاف . وبالأذبال قلت لأبى :

— يجب أن نبيع الحروف . . أريد حذاء .

— الحروف ؟! . . الحذاء يكفيكما .

لو قلت لها إنني ذهبت حافياً . لسفت أختي علة لم يشرها  
أكبر حرامى في سوق الأربعاء . أنا نفسى لم أضربه ، كل  
ما فعلته أنني هددته بأننى سأقول لأبى فبكى ! . وقالت أبى  
إنه بعد شهر ، ستزيد الخضرة — البرسيم بالذات — ويكثر  
الشراء ، فيرتفع السعر ، ويمكن أن نبيعه بأكثر من مائة  
جنيه !

— أما كان يمكنك أن تنتظر شهراً آخر ؟  
حتى بعد وصولنا إلى المدينة ، لا تزال أبى تردد هذا  
السؤال ، ولا أستطيع الرد ، لم أجبرها على شيء . فقط قلت  
لها وأنا أبكى : أمس .

— يجب أن نبيع الحروف ، أريد حذاء .

طوال السنة الماضية ، وأنا ألبس الحذاء ، وبدأت الدراسة  
هذه السنة ، ودخل أختي المدرسة ، وكنا نتبادل الحذاء ،  
ألبسه في الصباح ، وأعود بعد الخروج ، فأجده ينتظرنى في  
مصلى المسجد ، الذى يقسم المسافة بين المدرسة ودارنا  
نصفين ، أنزع رجلى من الحذاء ، ويلبسه هو ، ويجرى حتى  
لا يتأخر . . .

أمس ، كان بداية الشهر الثانى ، والنظام في مدرستا —  
مدرسة طارق بن زياد — أن يتغير النظام كل شهر ، فيذهب  
في الصباح ، كل من كانوا يذهبون في المساء . ولبس أختي  
الحذاء في الصباح ، ولما لاحظت أن ظلال الماشين في الشارع  
قد امتصتها أجسامهم ، توجهت إلى مسجد . وانتظرت . .  
لكنه لم يأت . خرجت من الباب ، لأرقب الأولاد ، لم يكن  
بينهم .

علينا واجب كلفتنا الأبله بكتابته ، ولو غبت اليوم فسوف  
أضرب غداً ، ولما خلا الطريق من الأولاد ، جريت



لكنها في النهاية وافقت على بيع الحروف .

- تفكر بكم سنييه ؟

- بستان أو أكثر .

ياما هنا ياما هناك ! ، نشترى لك الحذاء ، وكيلو عجوه ،  
ونرجع العشرين التي أخذناها من جارتنا أم محمد أول  
السنة ، و ....

- نشترى حلاوة شعر البنات .

تهدت طويلاً ، وابتسمت لأول مرة ، وقالت :

- ونشترى لك شعر البنات .. آه ، لو انتظرت شهراً

آخر .. وكنا قد تجاوزنا عتق السوق ، منزلتين إلى جوفه  
الواسع .. وبدأت ظلال الناس والبهايم تنسلت من  
الأجسام ، ليدوسها الراحون العائدون ، والحروف أمامي ،  
وأمي تتمتم بكلمات الفرج ، ثم أقبل رجل بمصوص ، قلب  
في الحروف بأصابعه الناشفة ...

- بكم ياولية ؟

- بالصلاة على النبي .. اشتر

- بأربعين

- ردت أمي بسرعة : يفتح الله .



وبعد المساومة والرفض ، أمرنا أن نتبعه ، وتوقفنا أمام  
رجل تفيض عن الكرسي أردافه ، وأمامه سحابة عريضة من  
الغنم ، يحيط بها رجال كثيرون ، أقربهم إلينا رجل ضخيم ،  
يناديه الجالس على الكرسي بقوله « ياغبى » ، شوح المعلم بيد  
خليطة :

- اسحب الحروف خطوتين ياغبى .

تعلقت بعنق الحروف ، والرجل المصوص يشدني ، تعال  
هنا يا شاطر .

قالت أمي في انكسار : اسمع الكلام يا حسن .

أخيراً قال المعلم : مارأيك امرأة ؟

- بكم ! . بأربعين ، حرام ، أنا لولا ابني ..

خرج صوته كالضحج : كلمة واحدة ، سنأخذه يعني  
سنأخذه ، لا ترفعي صوتك ، لا يوجد هنا شار غبرى ،  
ومن أجل خاطر ابنتك ، تدفع خمسة وأربعين .

- ..... ؟! ونصف جنبه لحسن .

\*\*\*

- لو انتظرت شهراً آخر !

- بعناه وانتهى الأمر .

- بتراب الفلوس

ولفطنا السوق ، مشينا في شارع طويل ، وأنا من الفرحة  
أغنى ، والعيال يقابلوننا مع أمهاتهم وفي أيديهم أكياس شعر  
البنات الحمراء .

عبرنا شريط القطار ، منحدرين إلى غاغة جديدة ، ليس  
فيها بهائم ، كلهم ناس ، توقفنا أمام بائع أحذية جلدية ،  
وأخرى من البلاستيك ، وملابس ، وسكاكين . وأكواب  
شاي . قالت أمي :

- نشترى الحذاء أولاً ، والعجوة في نهاية الشارع .

فرددت بسرعة : وشعر البنات .

مسحت رجلي بما علق بها ، وبدأت أقيس الحذاء ، إلا أن  
يدي تصلبت عندما أخرجت أمي الكيس ، وصاحت :

- يا حسر ن .. ي .. ي ..

فقفزت عيني على الحذاء ، على البائع ، على وجه أمي ،  
واتميت في حضنها ، وبكيتا ..

إلا أنها فزت فجأة ، ومسحت دموعي ، وسحبت سكيناً

- والرجل يصر ولا ينطق - وقالت في حزم :

- اسمع يا حسن .. السائق - في الصباح - أصر على

أن يأخذ منك أجرة رجل كاملة .. فاهم ؟

فأمسكت بالسكين ، وعدت - مسرعاً - إلى سوق

البهايم





# اللعب مع الشياطين شباب على كف عفريت

أحمد عبد الله

السينائيين المصريين لم يعطوا هذا القطاع العريض من المشاهدين الاهتمام الكافي . إذ أن هناك ندرة واضحة في الأفلام المصرية التي تناولت مشاكل الشباب .

وقد شاهدنا أخيراً فيلمين يتشبهان إلى هذه النوعية من الأفلام هما ( اللعب مع الشياطين ) و ( شباب على كف عفريت ) . وعلى الرغم من أنها متفقان في اهتمامهما بمشاكل الشباب غير أن كل فيلم منهما صنع بمعرفة جيل مختلف ، ففيلم ( اللعب مع الشياطين ) صنعته جيل تخطى مراحل الشباب منذ سنوات حيث قام بكتابته السيناريو أحمد عبد الوهاب وأخرجه أحمد فؤاد .

تعد السينما من أهم الوسائل الفنية ذات الأثر المباشر على المتلقين ، حيث تترك بصماتها واضحة عليهم ، فضلاً عن أنها أقرب الوسائل الإعلامية التصاقاً بالجمهور ، والتي يمكنها أن تصبح مرآة للمجتمع ، معبرة عن مشاكله ومعاناته وواقعة بكل وضوح .

وقد أثبتت الدراسات السينمائية أن الشباب هو الجمهور العريض للسينما ، إذ أنه يمثل ٧٥٪ تقريباً من جمهورها . وما لا شك فيه أن الشباب المصري في أشد الحاجة إلى أفلام تعبر عن مشاكله ومعاناته . لكن المتبع للسينما المصرية عبر تاريخها الطويل سيلاحظ أن



أما فيلم « شباب على كف عفريت » فهو من صنع مخرج شاب يقدم أول أفلامه وهو محسن محيي الدين ، الذي لم يكتب بالإنخراج فقط ، بل قام بكتابه القصة واشترك في السيناريو بالإضافة إلى إنتاجه الفلم .

فكيف تم التعبير عن مشاكل الشباب من خلال هذين الفيلمين ، وما هي الفروق الجوهرية بين وجهتي نظر جيلين مختلفين لمشاكل هذه المشاكل .. ذلك ما سنحاول التعرف عليه في السطور التالية ..

### اللعب مع الشياطين ..

تدور قصة الفيلم حول أربعة طلاب جامعيين يقطنون حد الأحياء الشعبية ، ويعانون من الضوضاء حولهم ومن صعوبة الحياة بشكل عام ، مما يتعذر معه إمكانية استذكار دروسهم . نجى إليهم الفرصة للخلاص من هذه المعاناة بالإقامة في حي راق ، وبالفعل يتنقل ثلاثة منهم إلى الشقة الجديدة بحي المهندسين ، ويتبقى رابعهم قابعا في الحي الشعبي مستسلما لقدره هناك . وفي الشقة الجديدة يتعرض الشباب الثلاثة للعديد من المشاكل مما يدفعهم إلى العودة مرة أخرى إلى ذلك الحي الشعبي حيث يبدأون من جديد .

ومن خلال هذه الحكاية البسيطة فإن الفيلم يطرح علينا بعض من المشاكل



التي يعاني منها الشباب . فالحالة الاقتصادية الصعبة التي نعيشها ويعيشها هؤلاء الشباب تجعل ثلاثة منهم يعملون في وظائف بجانب دراستهم . فأحدهم ويدعى عبد الباسط ( أداء محسن محيي الدين ) يعمل جرسونا في ملهى ليل وعلى علاقة بجارته الحسنة إيمان ( أداء هالة فؤاد ) وهما متفقان على الزواج ، ومن ثم نجده يدخر كل ما يكسبه تقريبا من أجل إتمام الزواج ، ولكن هيهات . أما الآخر ويدعى محمود ( أداء عبد الله محمود ) فيعمل في حانوت من النوع الذي يطلقون عليه السوبر ماركت ، والذي يتضح أن أصحابه لا يكتفون بهذه التجارة المربحة فقط ، حيث يتاجرون في الأقراص المخدرة . وثالثهم جابر ( أداء هشام سليم ) فقد ساقته الإقدار إلى العمل لدى استاذته الذي يستطيع اقناع زوجته الصغيرة السن بتأجير إحدى شقق العمارة التي تملكها هؤلاء الطلاب الثلاثة . ويتضح أن زوجة الاستاذ الجامعي هذا ما هي إلا امرأة لعوب كان زواجها من هذا الاستاذ بهدف المصلحة ، وأن زواج الاستاذ منها لم يخل هو الآخر من مصلحة شخصية ، ومن ثم أصبحت علاقتهما كزوجين هشة ، وهذا ما دفع الزوجة إلى الإيقاع بالشاب جابر في برائتها ، وجعلته في النهاية خائنا لأستاذته الذي عطف عليه ووثق فيه .

وهناك إيمان التي تجد نفسها في صراع بين رغبتها في الاحتفاظ بالشخص الذي أحبه على الرغم من ظروفه الاقتصادية الصعبة ، وبين الأغراءات التي تحاصرها والتي يمكن أن توفر لها حياة مرفه .

ولعله يتضح من خلال هذه النماذج التي قدمها الفيلم أن صناعة يطرحون علينا قضية التطلع مع التنوع عليها من خلال أكثر من شخصية . فمعظم الشخصيات يجمعها التطلع ولكن بدرجات متفاوتة . ولأن التطلع في حد ذاته شيء مرغوب لأعيب فيه ، فإن صانعي الفيلم ومن خلال ما شاهدناه من أحداث يقولون لنا إن قضيتهم ليست التطلع بشكل مطلق ولكن التطلع المبالغ فيه والذي لا يتناسب مع

إمكانات وظروف الشخص والذي يؤدي بدوره إلى مأساة . ولكن المتأمل لتطلعات هؤلاء الشبان سيجد أنها تطلعات مشروعة وغير مبالغ فيها ، ولكن الظروف الصعبة التي يعاني منها المجتمع جعلت حتى الأحلام البسيطة والمطالب المشروعة شيء صعب المنال ، وتلك هي المفارقة في كل ما يحدث .

ولأن مسألة التطلع لم تقتصر على هؤلاء الشبان فقط ، فقد أدى ذلك بدوره إلى إعطاء الفيلم بعدا إنسانيا وأخرجه من دائرة ضيقة إلى دائرة أرحب وأوسع وقد استطاع أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو أن يحقق ذلك في قالب كوميدى اعتمد فيه على كوميديا الموقف ومن خلال حوار خفيف الظل إلى أبعد حد . ولكن تبقى هناك ملاحظة خاصة بالسيناريو وهي أن كل ظروف هؤلاء الشبان الأربعة كانت متشابهة ، بالإضافة إلى تشابه أبعادهم الاجتماعية والنفسية ، بحيث لم تكن هناك سمات خاصة ينفرد بها كل منهم .

وإذا كان أحمد فؤاد قد أثبت أنه

مخرج يجيد تقديم اللون الكوميدى ،

فإن هذا الفيلم يكشف عن موهبة

جديدة لم تكن واضحة في أفلامه

السابقة ، وهي قدرته الكبيرة على

إخراج الأفلام الاستعراضية الغنائية ،

وقد اتضح هذا في ذلك المشهد الذي

تدور أحداثه في بداية الفيلم ، حيث

نسمع أغنية يشترك فيها مجموعة الشباب

ليس عن طريق الأداء الغنائي ، ولكن

عن طريق التعبير بالوجه والإيماءات ،

أو بمعنى أوضح مصاحبة الأغنية والتعبير

عن معانيها بالأداء . بالإضافة إلى

مشهد آخر يشترك فيه الشبان عند

انتقالهم إلى الشقة الجديدة ، حيث

يقومون بأداء استعراض غنائي يعبرون

فيه عن سعادتهم بالشقة الجديدة . وقد

قدم أحمد فؤاد هذا المشهد بشكل جيد

من خلال إيقاع سريع فقط بفعل

التنوع في اللقطات والزوايا . وقد كان

لعادل منير دورا كبيرا كمونتير في تنفيذ

هذين المشهدين ، إذا أكد بها إنه مونتير

على درجة عالية من المهارة لا يقل عن

أى مونتير في الأفلام الاستعراضية

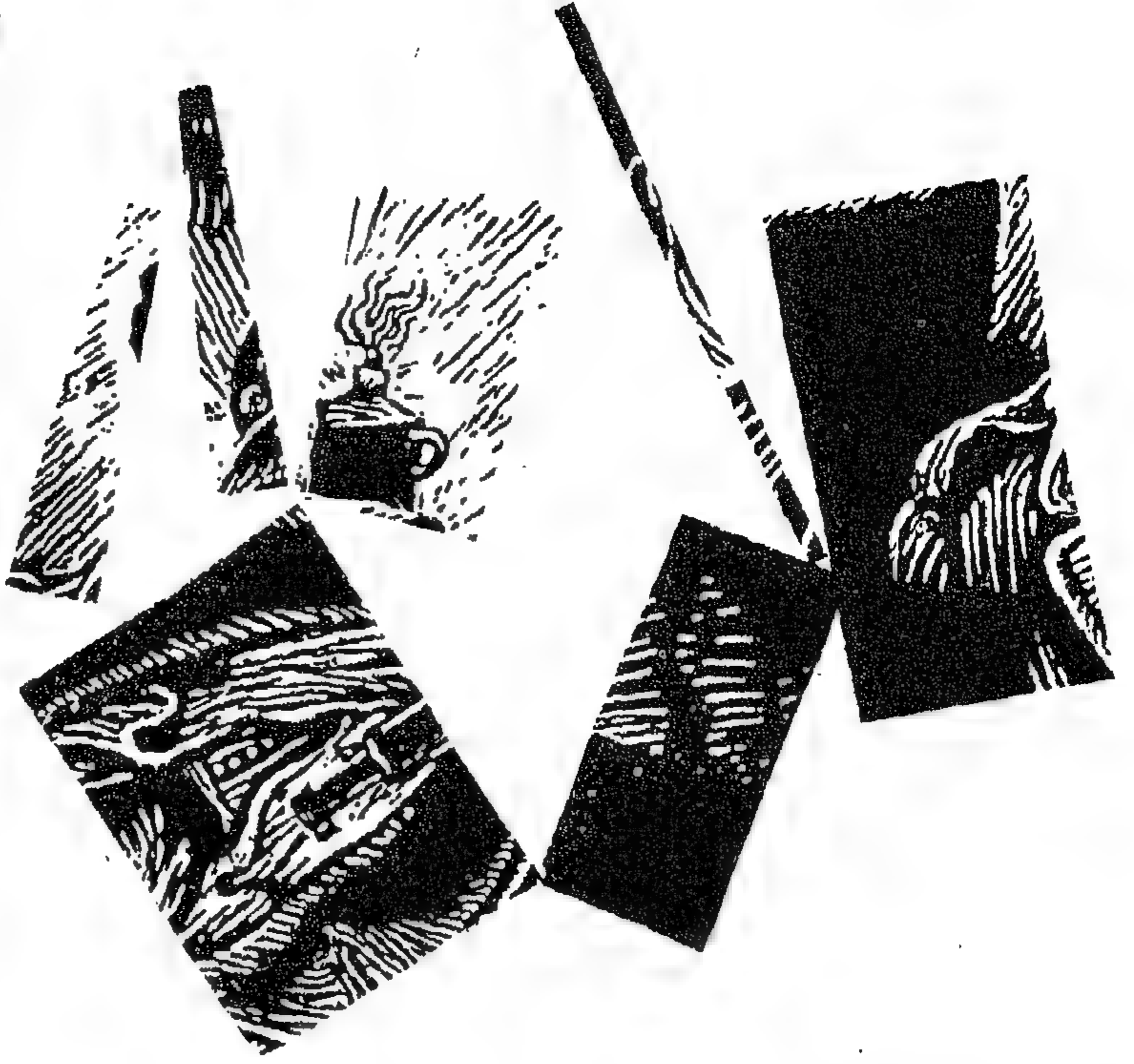
الأجنبية الكبيرة التي نشاهدها من حين

العدد ١٤٤١  
شعبان ١٤٤١  
مارس ١٤٤١



وولدين ، يعيشون معا في غرفة على سطح أحد المنازل الفقيرة جدا ، ويعاني الأب عن عدم قدرته على العمل وعجزه من الاتفاق على أولاده الثلاثة بما يضطره إلى التفريط في ابنته واحد أبناءه ، حيث تنازل عنها لاثنتين من القادرين مع الإبقاء على الابن الأكبر . ثم يموت الأب بعد ذلك مباشرة ويترك ابنه وحيدا . وعن طريق الاقتصاد في الزمن ينتقل بنا الفيلم إلى الأطفال وقد أصبحوا شبانا كبارا في المرحلة الجامعية . وعن طريق المصادفة يلتقي أحد الأبناء ويدعى حسين ( أداء محسن محيي الدين ) بفتاة تدعى عير ( أداء نسرين ) التي هي في نفس الوقت شقيقته ، ويقع كل منهما في حب الآخر ، ثم يتضح ان الابن الثالث عمل موسيقيا . وعن طريق المصادفة ايضا يقوم المسئولون عن البرامج التلفزيونية بالتسجيل مع على باعتباره واحدا من المطربين الجدد ، في نفس الوقت يقومون بالتسجيل مع حسين الذي أصبح بطل الجمهورية وفي البرنامج التلفزيوني في هذا يقوم على ( أداء محمد منير ) بغناء الاغنية التي كان يرددتها الأب قبل ان يموت ، وعندما يسمعها كل من حسين وعير تعود بهما الذاكرة إلى الماضي وتعرفان على هذا اللحن ، ويذهبان إلى حيث يقيم على ويلتقي الثلاثة هناك ويجتمع شمل الأخوة من جديد .

ولعله تتضح من خلال هذا السرد السريع لاحداث الفيلم ملامح الميلودراما التي تمثلت أكثر ما تمثلت في المصادفات التي ذخرت بها الاحداث ، بالمصادفة وحدها هي التي جعلت حسين يلتقي بشقيقته عير مع ان كل منهما يدرس في كلية مختلفة ، حيث ان حسين طالب في كلية التجارة وعير طالبة في الجامعة الأمريكية ، ولكن هناك شاب يدعى جو ( أداء عبد الله محمود ) صديق لحسين وهو في نفس الوقت زميل لعير وهو الذي جمعها معا . وهنا لابد ان نتوقف عند هذه الجزئية ، فالفيلم يقدم لنا حسين على انه شاب جاد في حياته في نفس الوقت الذي يصادق فيه ( جو ) وهو الشاب



#### شباب على كف عفريت .

في الوقت الذي يحاول فيه السينائيون الشبان التمرد على كل ما هو تقليدي وإيجاد اشكال جديدة وطرق تعبير مختلفة ، فإن محسن محيي الدين يختار في أول افلامه « شباب على كف عفريت » الميلودراما شكلا لفيلمه . مع ان الميلودراما تعد من أكثر الاشكال الدرامية التي لا تجد قبولا من المتلقين ، ولا من من النقاد . ونعتقد أنه ما زال عالقا في الأذهان هذا الكم الهائل من الهجوم الذي كان يقابل به المخرج الراحل حسن الامام لأنه كان يتخذ من الميلودراما شكلا لمعظم أفلامه . يختار محسن محيي الدين الميلودراما بالذات وكأنه جاء يتحدى كل جيله من السينائيين الشبان الذين تمردوا على هذا الشكل التقليدي . تعالونا نحاول ان نضع أيدينا على ملامح هذه الميلودراما في فيلم « شباب على كف عفريت » ، ونحاول في نفس الوقت ان نتيقن ما الذي يريد ان يقوله محسن محيي الدين من خلاله فيلمه .

بداية فان الفيلم يحكي لنا عن موسيقى فاشل فقد زوجته بعد ان تركت له ثلاثة أطفال ، بنت واحدة

لاخر . ومن ناحية أخرى فقد نجح احمد فؤاد في إيجاد شكلا جديدا لنهاية الفيلم ، حيث ينهي فيلمه بعودة الشبان الثلاثة إلى الحى الشعبى ، ولكن هذه المرة عن طريق عرض المشهد الذي رأيناه في بداية الفيلم الذي كان يخرج فيه الشباب الثلاثة من الحارة ولكن بطريقة معكوسة ، حيث بدأ بنهاية المشهد وانتهى ببدايته .

لكن من ناحية أخرى فان احمد فؤاد لم يضعنا لا على مستوى الاحداث ولا على مستوى الصورة أن هؤلاء الطلبة يعانون من وجودهم في هذا الحى الشعبى الصاخب بالقدر الذى يؤرقهم ويجعلهم يتركونه إلى مكان افضل وظروف أحسن . بل على العكس كان احدهم مرتبطا عاطفيا بفتاة تقطن في المنزل المقابل له وهذا وحده سببا كافيا لاستمراره في ذلك الحى بدلا من تركه . لأنه من الناحية الفنية والدرامية لا يكفى ان يعاني هؤلاء الشبان مثلما يعاني بقية اهل الحى الذين يسكنونه ، حيث كان يجب ان تكون معاناتهم أكثر حدة ومن ثم نشعر بهم كمشاهدين ونتعاطف معهم في محاولتهم البحث عن مكان افضل .



الغير سوى الذى يميل سلوكه إلى الميوعة والمخنث في مظهره وفي سلوكه . فكيف يمكن ان تستمر صداقة على المنوال . . لم يجب الفيلم على ذلك التساؤل . ونرجع مرة أخرى إلى مسألة الصدق . . فنجد ان الشيء الذى جمع الاخوة الثلاثة في النهاية ثم عن طريق المصادفة ايضا . فالذى يحدث ان حسين يفوز ببطولة الملاكمة ، ومن ثم يقومون باستضافته في أحد البرامج التليفزيونية وبالذات في الفقرة التى سوف تداع على الهواء مع ان كل فقرات البرنامج مسجلة . . ولم نعرف بالطبع لماذا لكون كل البرنامج مسجل وهذه الفقرة بالذات على الهواء . .

فهناك في استديوهات التليفزيون نجد حسين جالسا في انتظار اذاعة فقرات البرنامج حتى يحىء الدور لاذاعة فقرته على الهواء . . وبالصداقة تكون الفقرة السابقة على ذلك مسجلة مع أخيه لكى يقوم بغناء اللحن القديم الذى اشرنا اليه . وعندما يلتقى الاخوة الثلاثة يقدم لنا الفيلم مشهدا ميلودراميا فجأ من النوع الذى تنهر له دموع المشاهدين ، حيث يظل الثلاثة يكون بكاء مر تنفطر له القلوب .

أما عن مسألة اللحن المزعوم الذى كان السبب في جمع الشمل مرة أخرى فتلك مسألة تبدو غير منطقية ، فكيف يمكن لاطفال في عمر لم يتجاوز العاشرة ان يتذكروا لحن كان يمزقه اب تعيس بعد خمسة عشر عاما على الأقل : وكيف استطاعوا حفظ اللحن في ظل المعاناة الشديدة التى كان يعيشون فيها .

هذا مع ملاحظة ان فكرة التنازل عن الأبناء هذه ليست فكرة جديدة ، حيث ان هذه الفكرة عاجلها من قبل احسان عبد القدوس في فيلم « لا تسألني من أنا » الذى اخرجته اشرف فهمى ، حيث تناولت الام عن طفلة من اطفالها وقبضن الثمن لكى يستطيع الانفاق على الأطفال الآخرين .

ويتبقى ملمح من أهم ملامح الميلودراما ، وهو الانقلاب المتطرف ، وقد تحقق هذا الملمح بشكل واضح في

هذا الفيلم ، حيث يتحول الابن على من حالة الحزن الشديد والمعاناة إلى حالة السعادة الغامرة بلقاء اخويه . ومن فتاة وفتى يعشقان بعضهما وفي طريقهما للزواج إلى شقيقتين .

أما عن مشاكل الشباب التى حاول ان يطرحها محسن محي الدين من خلال ذلك الشكل الميلودرامى فقد طرحها بشكل مسطح جدا ، إذ تعرض لمسألة عدم التواصل بين الابناء والآباء من خلال ما يحدث لحسين الشاب الجامعى الذى يعانى من عدم اهتمام الرجل الذى تبناه باهتماماته كشاب . أيضا يتعرض الفيلم لمسألة عدم اعطاء الآباء الاهتمام الكافى لابناءهم حيث نجد عيبر تعانى من عدم وجود الأب الذى يهتم بها اذانه على سفر دائم .

أما عن الناحية التقنية فقد تميز محسن محي الدين في اخراجه للمشاهد التى انطوت على الحركة السريعة وبالذات مشاهد التدريبات الرياضية ، ومشهد مباراة الملاكمة في نهاية الفيلم . وقد ساعده على ذلك مونتاج عادل منير الذى اضفى على تلك المشاهد حيوية وتدقفا بفضل تقطيعاته الذكية ، ولكن يؤخذ على مشهد الملاكمة تنفيذه بطريقة المونتاج المتوازي ، حيث كما نرى في نفس المشهد قيام عيبر بالرقص الايقاعى بشكل متداخل مع مباراة الملاكمة ، اذ ان ذلك لم يكن ضروريا ، وكان استخداما مفتعلا إلى حد بعيد .

ويؤخذ ايضا على محسن محي الدين قيامه بدور ملاكم حيث ان امكانياته الجسدية لا تسمح له بذلك .

وإذا كان من المفروض ان نقف بجانب أى مخرج جديد في اول تجاربه ، غير ان المرء لا يجد أى عذر لمحسن محي الدين حينما يلاحظ قصورا هنا أو عيبا هناك ذلك لسبب بسيط جدا وهو ان محسن محي الدين قام بكل الأدوار واعتقد ان أهمها كان الانتاج ، بالاضافة إلى كتابة القصة واشتراكه في السيناريو مع أحمد اليه ثم اخراجه الفيلم . بمعنى انه لم يكن هناك أى

ضغوط عليه تجبره على تقديم شيئا لا يرضى عنه . وكان على محسن محي الدين ان يهتم أكثر بالموضوع الذى يقدمه ، وليس هناك شيء يفرض عليه كشاب ان يتعاون مع الشباب فقط ، فلو كان ترك مسألة القصة والسيناريو لواحد من الكتاب المخضرمين لربما كانت النتيجة افضل من ذلك ، وبالتأكيد فقد كان تعاونه مع عادل منير ومحسن أحمد من العوامل التى نهضت بالفيلم إلى حد ما وانقذته من فشل مروع .

ونعتقد أخيرا ، ومن خلال تعرضنا لفيلمى « اللعب مع الشاطين » و « شباب على كف عقريت » . ان صناع الفيلم الأول وعلى الرغم من انهم ليسوا من جيل الشباب غير أنهم نجحوا في التعبير عن بعض مشاكل الشباب ، ولا نقول كلها . . واستطاعوا في نفس الوقت ان يربطوا بين هذه النوعية من المشاكل وبين الظروف الاقتصادية التى نعانى منها ، مع اعطاء القضية التى طرحوها بعد انسانيًا ، بحيث أصبحت معاناة الشباب في الفيلم هى جزء من معاناة عامة مرتبطة بها وليست منفصلة عنها . بالإضافة إلى ان الفيلم ينتهى بالشباب وقد رفض الاستمرار في السقوط وقاومة ورجع يبدأ من جديد ، ومن حيث يجب ان يكون وتلك قيمة كبيرة انطوى عليها الفيلم .

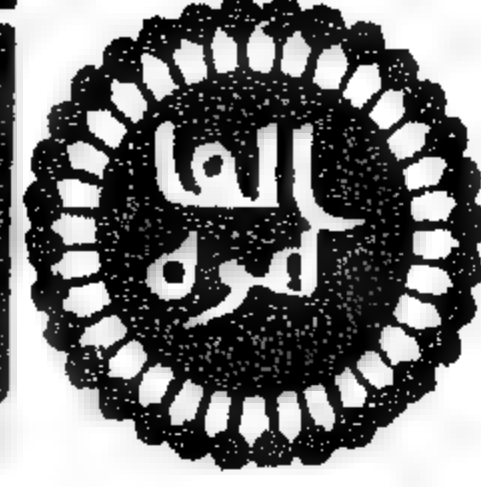
ولكن محسن محي الدين في فيلم « شباب على كف عقريت » ، وعلى الرغم من انه شاب غير أنه اختار شكلا أصيب بالشيخوخة وهو الميلودراما كما ذكرنا . في نفس الوقت الذى طرح فيه مشاكل الشباب من منظور ضيق دون ان يربط هذه المشاكل بالظروف العامة التى يعيشها المجتمع ، ذلك لأن مسألة افتراق الأشقاء ولقائهم مرة أخرى كان هو اهتمامه الأول .

وهكذا استطاع الجيل الذى لم يعد شابا التعبير عن مشاكل الشباب ، بينما جيل الشباب نفسه من السينمائيين أصابته الشيخوخة المبكرة ، وأصبح وجوده واستمراره في السينما المصرية على كف عقريت ♦





رسائل جامعية



# المحافة المصرية

## وثورة ١٩١٩

خلف عبد العظيم الميرى

فان تناول مثل هذه الموضوعات التى تمزج بين التاريخ والصحافة ، يمكن القول بأنه يحوى شقين أولهما « صحافة التاريخ » وثانيهما « تاريخ الصحافة » ومن ثم تبدو أهمية تناول هذه الدراسة ، التى تقدم بها الباحث / رمزى ميخائيل جيد بمركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر — فى رسالة دكتوراه إلى قسم الصحافة ، كلية الاعلام ، جامعة القاهرة ، عن موضوع « الصحافة المصرية وثورة ١٩١٩ » ، وشارك فى تقويمها لجنة علمية مكونة من أ. د/ خليل صابات رئيسا ، أ. د/ عواطف عبد الرحمن مشرفا ، أ. د/ إسماعيل صبرى عبد الله عضوا ، أقرت منحه درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى مع

إذا كانت الصحافة ترصد وتحلل أحداثها المعاصرة وتقدم رؤاها المستقبلية وغيرها فى سائر القضايا ، فان تناول موضوعاتها ، يكون ذا أهمية خاصة بعد مضي فترة من الزمن ، فمن الوجهة التاريخية يمكن القول بأنها تغدو وه صحافة التاريخ ، باعتبارها من أهم ما يمكن الرجوع اليه ، حيث تغدو كتابا مفتوحا ، يمكن من خلالها استرداد الحدث التاريخى فى عالم الصحافة ، وتبعاً لاتجاهات كتابها ، تقدم تحليلاتها المتنوعة مزيداً من التنوع والاثرة للحدث ذاته ، ومن الوجهة الإعلامية التاريخية يمثل استرادا ماضيها رسداً لواقع الصحافة بطروفيها المختلفة فى ركب التطور ، وعلى هذا الأساس ،



النوصية بطبعها وتداولها مع مراكز البحوث والجامعات الأخرى .

اشتملت الدراسة على فصل تمهيدى حول دور الصحافة المصرية في مواجهة الاستبداد والاحتلال قبل ثورة ١٩١٩ ، ثم تسعة فصول تتناول دور الصحافة المصرية أثناء إرهابيات الثورة واندلاعها واستمرارها ، ثم دور الصحافة مع الوفد في الخارج ، وتجاه لجنة ملنر في مصر ، ومفاوضات سعد — ملنر ، ومفاوضات عدلى — كبرزون ، ثم موقف الصحافة المصرية من تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ وإعلان الاستقلال ، ويتناول الفصل الأخير دور الصحافة المصرية في تعميق الوحدة الوطنية .

وقد اعتمدت الدراسة بصفة أساسية على المسح الشامل لصحف الفترة على اختلاف اتجاهاتها — مع التركيز بوجه خاص على الصحف الوطنية — ومنها « الأخبار — الاستقلال — الأفكار — الأمة — الأهالى — الأهرام — البصير — السفور — الكشكول — الكشكول المصور — اللطائف المصورة — اللواء المصرى — المحروسة — مصر — المقطم — المنبر — النظام — وادى النيل — الوطن » ، ثم وثائق غير منشورة ومنشورة ، بالإضافة إلى المراجع العربية والأجنبية .

## أولاً : من الملامح العامة للنتائج :

بداية نسجل أن البحث قد التزم بالطبع بالأطر الأكاديمية في المقدمات والتحليل والنتائج ، وأن إختيار العناوين أو النقاط التالية ، ماهى إلا محاولة تتفق وهذا الحيز ، عن يتناوله بالعرض ، فإن ما تسجله الدراسة نقاطا كثيرة ، ومنها : أن العلاقة بين الصحافة المصرية وثورة الشعب المصرى فى ١٩١٩ ، كانت علاقة عضوية قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين ، فقد أثرت فى مجريات الثورة وأفكار الثوار ، كذلك أفادت كثيرا فى تعميق الوحدة الوطنية ،

وفى نفس الوقت — تأثرت فنيا وسياسيا واقتصاديا — بحوادث الثورة وتطوراتها ، وبالأجراءات التى إتخذتها السلطات البريطانية تجاهها ، ومن الملاحظات الهامة التى رصدتها نتائج الدراسة ، أن الاتجاه العام الغالب لصحافة تلك الفترة كان وطنيا ، الأمر الذى أدى إلى إفشال مهمة الجماعات الممثلة للاحتلال ، وأنه رغم تباین مواقف الصحف المصرية تجاه المفاوضات المصرية البريطانية — تبعا لاختلاف انتهاءاتها — فقد أدت فى نهاية الأمر ، سواء بالتأييد أو المعارضة ، إلى تقوية عزيمة المفارضى المصرى ، وتمسكه بالمطالب الوطنية أهمها الاستقلال ، وأن إضطهاد السلطات البريطانية لقادة الثورة والصحف الوطنية المتحمسة ،

قد جاء بنتائج عكسية فى أكثر الأحيان ، الصحف الوطنية تنسى خلافاتها وتتضامن من تأييدا فكانت للقادة المضطهدين ، كما حدث عندما اعتقل سعد زغلول وزملاؤه للمرة الثانية ، فدافعت عنهم وأيدتهم الصحف المخالفة لتوجهاتهم ، وهى « الأخبار — الأهرام — الاستقلال — الكشكول المصور » ، وكانت الصحف المضطهدة ومنها « النظام — الأمة — الأفكار » تعود للصدور بعد تعطيلها أكثر اصرارا على إعلاء المطالب الوطنية ومقاومة الاحتلال ، كما أنه كان تأثيرا على

اتجاهات الصحف المصرية — بصفة عامة — تثيرا إيجابيا فى مصلحة الاتجاه الوطنى ، فقد كسبت الثورة ، بعض الصحف التى كانت تساند السلطات البريطانية من قبل ، كصحيفتى « الأمة — وادى النيل » ، بينما لم تنجح سلطات الاحتلال فى استمالة أية صحيفة معادية للاحتلال فى صفها ، وإن كانت الصحف المؤيدة للسياسة البريطانية (كالوطن والمقطم) ، قد ظلت فى مأمن من بطش السلطات ، على عكس الصحف التى سيطرت عليها القوتان السياسيتان الوطنيتان الكبيرتان وهما « الوفد — الحزب الوطنى » (كالنظام — مصر — الأمة — الأفكار — اللواء المصرى) التى كانت أكثر الصحف شدة فى معارضة

الاحتلال ، ومن ثم كانت أكثر الصحف تعرضا للحذف والمصادرة والاغلاق .

وفى ظل الحوادث والتطورات السياسية المتلاحقة ، إكتسبت الصحف أهمية كبرى ، واتسعت دائرة توزيعها ، ودخلت فى مناقشة شديدة فيما بينها لتحقيق سبق الصحفى وسعة الانتشار ، وتأثر إنتشار كل صحيفة ومكانتها الأدبية ، بموقفها من الثورة والوفد والاحتلال ، فازداد توزيع الصحف المؤيدة للثورة « كالأهرام » ، بينما هبط توزيع الصحف المؤيدة للاحتلال « كالمقطم » ، وكان توزيع « الأخبار » يرتفع إذا أيدت سعد زغلول ، وينخفض عندما تعارضه .

وفى سبيل تأدية مهامها ، جاهدت الصحف لتخطى الصعوبات الاقتصادية والفنية ، وأفادت كثيرا من فنون التحرير والاخراج .

## ثانيا : من تفصيلات النتائج « التأثير والتأثر » :

### ١ - إلغاء الرقابة

#### مطلب زعماء

#### الشعب الأول :

فى سبيل تأدية دورها فى الاعلام والتوجيه وقيادة رأى العام ، دخلت الصحافة المصرية الوطنية ، دائرة الصراع مع الاحتلال البريطانى ، ممثلا فى سلطته العسكرية ورقابته الصحفية والمؤتمرة بأمره ، كما خاضت المعارك المتعددة مع الصحف الخادمة لسياسة الاحتلال وأهدافه ، وقد وضع ذلك فى عدة مراحل ، ومنها فترة التمهيد لثورة ١٩١٩ ومصاحبة إرهابياتها ، حيث ساندت الصحافة الوطنية القادة الوطنيين ، وقامت بنشر أفكارهم فى الوطنية والحرية والشورى والاستقلال ، ولكنها فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، تعرضن هذه الصحف لأزمة كبرى ، بعد إعلان الأحكام العرفية والرقابة الصحفية التحفظية ، فى مستهل نوفمبر



١٩١٤ ، حيث توقفت الصحف الحزبية الكبرى « الشعب » لسان حال الحزب الوطنى ، « الجريدة » المعبرة عن حزب الأمة ، « المؤيدة » صحيفة حزب الإصلاح على المبادئ الدستورية ، كما عانت سائر الصحف الوطنية من تدخل الرقابة العسكرية والمدنية فى موادها ، ومن التهديد بالمصادرة والتعطيل والإلغاء ، وتعرض الكتاب لكبت أفكارهم ، وإعتقال ونفى بعضهم خارج البلاد ، ومرة الصحف بصفة عامة — فى تلك الفترة — بصعوبات اقتصادية كثيرة ، عرقلت إنتظام صدورها ، وقللت توزيعها توزيعها ، وأضعفت اعلاناتها ، وسوء طباعتها وإخراجها .

وكان قادة الحركة الوطنية يقدرون تماما أهمية الدور الذى يمكن أن تؤديه الصحافة الوطنية ، ويدركون مدى المعاناة من كبت الحريات ، ولهذا كان إلغاء الرقابة على الصحف وسائر المطبوعات ، أول رغبة يقدمها زعماء الشعب لممثل دولة الاحتلال ، فى مقابلتهم له يوم ١٣ نوفمبر ١٩١٨ ، ولم تستجب لهم السلطات وأبقت على الرقابة طمع إنتشار الرغبة فى الحرية والاستقلال بين المصريين ، وبالفعل منعت الرقابة النشر عن مساعى سعد زغلول وزملائه لتشكيل الوفد ، وكذلك مطالب الشعب التى قدموها للمندوب السامى فى مقابلة ١٣ نوفمبر ، ثم تأليف الوفد وحركة توكيلاته ، حتى اسمه والانضمام اليه ، ومساعيه لإبلاغ العالم كله بمطالب مصر ، ثم قيدت نشر أبناء أزمة منع الوفد الشعبى والوفد الرسمى من السفر ، واستقالة الوزارة ، وإعتقال سعد زغلول وزملائه ونفيهم ، ولكن الصحف الوطنية ومنها « السقود » المنبر « برئاسة عبد الحميد همدى » « الأفكار » برئاسة سيد على ، « الأخبار » ليوسف الخازن ، « وادى النيل » لمحمد الكلزة ، تمكنت من الكتابة فى بعض المسائل والمعاني التى تحدى القضية الوطنية ، وتفضيح المحاولات البريطانية للسيطرة على الصحف والقوانين والقضاء فى مصر .

## كتاب وساسة :

وفى نفس هذه المرحلة وإزاء تلك الرقابة والإلغاءات ، حاول بعض الكتاب « الصحفيين » تخطى تلك الحواجز ، ونجحوا بالفعل فى القيام بدور سياسى يعرض النقض فى دورهم الصحفى الناتج عن تلك الظروف ، وهو ما فعله « أحمد لطفى السيد » بمشاركة رجال السياسة ، سعيهم لحل القضية المصرية ، وتأليف الوفد المصرى ، خاصة بعد توقف « الجريدة » .

كما شارك « أمين الرافعى » بعد تعطيل « الشعب » فى دراسة حقوق مصر ونشرها والمطالبة بها ، وساهم « محمود أبو الفتح » فى طبع وتوزيع خطب ومذكرات أقطاب السياسة ، وتوكيلات الوفد بالاسكندرية ، وترجمة أقوال الصحف الأجنبية للوفد والرد عليها إلى جانب عمله فى « وادى النيل » وقدم بعض الكتاب تضحيات كثيرة منها استقالة « محمود عزمى » من عمله مدرسا للاقتصاد بمدرسة التجارة العليا ، وتفرغه للعمل الصحفى والسياسى فى خدمة القضية المصرية واستمرارها .

## دور الصحف الوطنية فى اندلاع الثورة واستمرارها :

لم تستطع الصحف نشر نبأ إعتقال الزعماء — وهو السبب المباشر للثورة — فور حدوثه يوم ٨ مارس ١٩١٩ ، وإندلعت الثورة صباح اليوم التالى ، قبل أن تصرح الرقابة للصحف بنشر النبأ يوم ١٠ مارس ، وبعد أن عرفه الوطنيون بوسائل الاتصال الشخصى ، كانت « الوطن » التى يمتلكها « جندى ابراهيم » أسبق الصحف إلى النشر مساء الاثنين ١٠ مارس ، ثم تلتها بقية الصحف يوم ١١ مارس ١٩١٩ .

ومع اشتداد الثورة وإمتدادها للأقاليم ، طغت الثورة على صفحات كاملة من الصحف الوطنية ، فخصصت لها أبوابا ثابتة ، ولكن الرقابة كانت تحول دون النشر الكامل ، بيد أن الجمهور الوطنى — رغم ذلك — كان مدركا ومتيقظا بسياسة ومواقف كل صحفية ، لذلك إتجهت مظاهرة ١٧ مارس ١٩١٩ إلى « الأهرام » لتحياتها ، لتعاطفها مع الثورة ، وأقبل الناس على قراءتها ، فارتفع توزيعها إلى خمس وعشرين ألف نسخة يوميا ، وهو أكبر رقم وصل اليه توزيع صحيفة مصرية فى فترة الثورة ، بينما قاطع الوطنيون صحيفة « المقطم » لمعاداتها الأمان الوطنية ، وهاجموا إدارتها ومطبعاتها ، وخربوا إحدى مزارع أصحابها ، فهبط توزيعها بشدة ، وأحنت رأسها أمام تيار الثورة .

ولما إتسع نطاق الثورة فى أسبوعها الرابع بانضمام الموظفين المدنيين وفئات أخرى إلى حركات الاضراب عن العمل ، تعاطفت سائر الصحف الوطنية معهم ، فشددت السلطات تبشيتها على هذه الصحف ، وحذفت كثيرا من مواد « الأفكار » — الأمانى — وادى النيل ، ومع هذا أعلنت الصحف الثلاثة ومعها « الأهرام » المنبر — مصر — مساندتها للجماهير الثائرة ، واحتجت على سياسة الاحتلال بالاحتجاب عن الصدور عد أيام .. وفى النهاية لم يكن أمام السلطات من وسيلة للتهدة ، سوى الافراج عن الزعماء المقيدين ، وتمهيدا لذلك سمحت للصحف المصرية بمتابعة أخبارهم ، لأول مرة منذ نفيهم ، ونشر « وادى النيل » حواراً أجراه محمود أبو الفتح مع الجنرال « اللبني » لاستطلاع نية بريطانيا تجاه الأمانى المصرية ، وعقب مندوب « وادى النيل » على الحوار ، بما يجب أن تكون عليه العلاقة بين مصر وبريطانيا .

ولما صدر قرار الافراج عن الزعماء المنفيين يوم ٧ ابريل ١٩١٩ ، أبدت كل الصحف الوطنية سعادته كخطوة عن طريق تحقيق الأمان الوطنية ، واجتمعت الصحف فيما بعد ، على



تكوين وفد مصرى ممثلا وحيدا للشعب المصرى — دون إنقسامات — بزعامة سعد زغلول ، وقد شهد أبريل ١٩١٩ تأليف الصحافيين لنقابتهم ، تحسبا من الأخطار التى تحقق بهم ، وحاول بعضهم إصدار نشرات سرية عوضا عن الصحف الدورية المقيدة أو المعطلة ، وقدم حسين رشدى استقالته فى ٢١ أبريل ١٩١٩ ، وألف محمد سعيد الوزارة فى ٢١ مايو ١٩١٩ ، التى قبولت بالسخط ، وفى مستهل شهر يولية ١٩١٩ تحسنت أوضاع الصحف سياسيا واقتصاديا ، بعد إلغاء الرقابة ابتداء من ٢٨ يونية ، بمناسبة إنتهاء حالة الحرب رسميا وتوقيع معاهدة « فرساي » .

وبعد أن سافر الوفد المصرى إلى الخارج لشرح القضية المصرية ، ولادراك أهمية الدور الاعلامى فى رأى العام تابعت الصحف المصرية نشاط الوفد فى الخارج ، ونقلت إلى المصريين خطبة وأقواله وكتابات ، معتمدة على وكالات الأنباء والصحف الأجنبية والمراسين الخاصين ومنهم : « محمود أبو الفتح » مبعوث « وادى النيل » ، « محمد الدين حنفى ناصف » . « عبد الرحمن البيلى » مكاتبى « مصر » المقيمين بأوروبا ، كما وضع الصحفى المصرى « قرياقص ميخائيل » صاحب مكتب الأخبار والاستعلامات والنشرة المصرية بلندن ، كافة إمكاناته الاعلامية فى خدمة الوفد والقضية المصرية .

كما تابعت الصحف المصرية ، فكرة تأليف لجنة ملتر منذ نشأتها فى أبريل ١٩١٩ ، وبعد إعلان تأليف اللجنة ، وبدء توزيع أسئلتها فى سبتمبر ١٩١٩ ، حاربت « الأهرام » — النظام — مصر — وادى النيل — الأفكار — الأمة » الاجابة عن أسئلة اللجنة ، وصدرت عدة نشرات وصدرت عدة نشرات سرية تعارض بريتانيا ولجنتها .

وقد ألحت الصحف المعارضة للجنة ملتر على رئيس الوزراء ليعلن مقاطعة اللجنة أو الاستقالة ، وعزم محمد سعيد باشا على الاستقالة — وهو مات يوم

١٥ نوفمبر ١٩١٩ — إذا حضرت اللجنة ، وفى أواخر أكتوبر ١٩١٩ ، اندلعت المظاهرات تهتف بالاستقلال وسقوط اللجنة ، وتصدى لها البوليس ، فسقط الجرحى والشهداء .. وصار واضحا نجاح الصحف الوطنية ولجان الوفد فى قيادة حركة مقاطعة اللجنة ، ونالت الصحف ثقة الناس ، فازداد إنتشارها ، وأخذت تظهر فى أيام أجازتها ، وتصدر الملاحق ، لتستطيع تغطية الأحداث السريعة المتوالية ، وقد نجحت الصحافة الوطنية فى جعل ذكرى مقابلة ١٣ نوفمبر ١٩١٨ عبدا وطنيا .

ولما أعيدت الرقابة التحفظية على الصحافة ابتداء من ٦ مارس ١٩٢٠ — وكانت ملغاة منذ ٢٨ يونية ١٩١٩ — احتجت أكثر الصحف على فرض الرقابة شفهيا وكتابة ، وأضربت عن الصدور ثلاثة أيام ، واندلعت المظاهرات احتجاجا على الرقابة ومشروعات السودان ، وكثرت المساحات المحذوفة ، وإنتشرت النشرات السرية ، ومع فرض الرقابة إنتهت مهمة لجنة ملتر فى مصر ، وغادرتها بعد نجاح الصحافة الوطنية فى قيادة حركة مقاطعتها شعبيا .

وكان للصحف الوطنية دور واضح فى عقد الجمعية التشريعية يوم ٩ مارس ١٩٢٠ ، وكذلك تأسيس بنك مصر فى أبريل ١٩٢٠ ، كخطوة على طريق الامتقلال الاقتصادى ، مثلما كان لها دور هام فى مفاوضات سعد — ملتر ، ثم عدلى — كيرزون ، ونفس الشيء بالنسبة لتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ .

## • دور الصحافة فى تعميق الوحدة الوطنية :

تسجل الدراسة فى أكثر من موضع تفصيلات عديدة بأدلة قوية ، على أن الصحافة الوطنية ، قد عנית بافساد كافة محاولات رجال الاحتلال لضرب الوحدة الوطنية المصرية ، سواء

بإصدارهم القرارات الممهدة لهذه الوحدة كتعيين « يوسف وهبه » رئيسا للوزراء ، أو بإعلان السياسات وإصدار التصريحات ، التى تبث الفرقة والانقسام بين أبناء الوطن الواحد ، كالنص فى تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ على حماية الأقليات .

وقد نجحت الصحافة الوطنية فى الرد على الافتراءات وتفنيد الاتهامات ، التى وجهها رجال الاحتلال ، أو حاولوا زرعها بين الشعب الثائر لضرب وحدته .

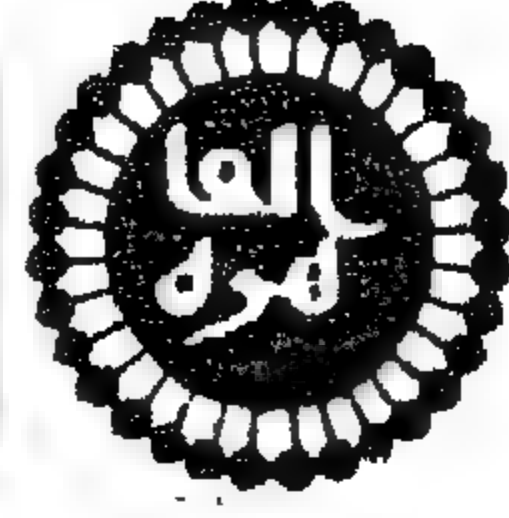
وتبرز الدراسة ، كيف أن تيار الثورة والوحدة الوطنية جرف إلى أحضانه كأخوة فى الجهاد والوطن — على سبيل المثال — كلا من عبد العزيز جادوى مع نادرى شنودة وصحيفته مصر ، وقرياقص ميخائيل وسينوت حنا ، على عكس الفتنة التى وجدت قبل الحرب العالمية الأولى .

وتبقى كلمة النهاية ، فى أنه إذا كانت الدراسة ذاتها قد التزمت خطأ تاريخيا موضوعيا فى كيفية تناولها للأحداث ، على عكس ما حاوله هذا العرض فى تقديم بانوراما عامة تلقى بعض الأضواء ، فإن الدراسة ذاتها ، إحتوت معلومات غريزة ، يبدو إزاءها هذا العرض موجزا .

وإذا كانت أهميتها القصوى التى سجلها الباحث فى المقدمة ، تتمثل فى سد عجز لافتقار المكتبة الصحفية لدراسة صحافة تلك الفترة ، فإن هناك أهمية لا تقل عنها ، تتمثل فى كون هذه الصحف مهددة بالتلف ، إن لم يكن بعضها قد تلف بالفعل بفعل الزمن ، ومن ثم فقد أصابت هذه الدراسة كثيرا فى هذا الشأن .

بالإضافة إلى ذلك ، فإن تحليل هذا الكم الكبير من الصحف تاريخيا فى ضوء التبويب الكيفى لموضوعاتها — فيما يتصل بثورة ١٩١٩ — جعلها جزءا من التاريخ الحى لتلك الفترة الهامة من تاريخ الحركة الوطنية ، وتوضح بما لا بدع مجالاً للشك الدور الذى يمكن أن تقوم به الصحافة فى خدمة الوطن وقضاياه المختلفة ♦





# طفل

## وليد منير

ولم يصعد إليه البلد الأبعد .  
 قال الطفل للبنت التي يعشقها :  
 أيتها البنت التي أعشقها  
 الواحد اثنان ؛  
 أنا اثنان  
 وأنت اثنان  
 لكن كلينا واحد  
 هل تفهمين ؟  
 انزعجت كالوردة البنت ،  
 وقالت : فيلسوف أنت  
 والأيام لا ترحم  
 قال الطفل : هيا لنجبل الطرف في أعماقنا .  
 لم تصعد البنت مع الطفل الذي يعشقها .  
 سمته مجنوناً ،  
 وعادت دون أصداف إلى الدار .  
 فضم الطفل طيف البنت في جلبابه ،  
 واختنق الطفل .  
 أجال الطرف في أسفل  
 كي يسقيه القاع الذي يمتد  
 تحت الماء ،

صعد الطفل كثيراً  
 لينجبل الطرف في أعماقه  
 لم يمر إلا الطفل والعالم في أعماق  
 وجهها لوجه يقفان .  
 الطفل لم تدخله إلا وخزة واحدة  
 خذرت الأعضاء منه .  
 انصرف الطفل إلى أصحابه ،  
 حدثهم عن ليلة أسرى به فيها ملاكان  
 فلما ضحكوا  
 حط الرجال الطفل وفي ديوان ( بردلير ،  
 زهور الشر ) ،  
 واسترسل في متعته .  
 نام قليلاً  
 وصحاً .  
 لم يجد الطفل سوى الطفل .  
 بكى الطفل وقال : الله ينساني ،  
 وألقى في مياه ضحلة كالنور ستارة .  
 وانتظر الطفل ،  
 فلم تصعد إليه النجمة البيضاء ،  
 لم تصعد إليه السمكات الذهبيات ،



والوقت ،

وخطو المارة .

الطفل رأى ماذا ؟ .

رأى العالم والطفل كما فاعها

وجهاً لوجه يقفان .

الطفل لا يحمل إلا تبعه الطفل .

فهل يتقل العالم من موضعه

كبي يشتري خاطر طفل

أنبت لوعته الناس ،

أم الطفل هو الأكثر إمعاناً

، ككل الطوبويين الذين انتحروا ،

في خطا الروح ؟ .

يجب الطفل ديواناً لبودلير ،

وسيمفونية بجمها (شوبان) من موطنه الأول

أو أفراحه الأولى ،

ولوحات من الزيت لجويا .



ويجب الطفل أن يرمى بسهم

كفى تواتيه عن الحب خيالات

لها أصل بعيد في كلام (السهوردي) عن الحب ،

لما ذنب الذين انتبهوا للخدعة :

المستثمرون ،

العلماء ،

الساسة ،

القادة أو غيرهمو ؟

والعالم المشروخ من داخله

كالجرة الفخار

والمرئي من خارجه

كالطائر الساكن في عاية

ماذنية ؟ .

الطفل لا يحمل إلا تبعه الطفل .

فماذا نحن الطفل وقد مدّ يداً صوب

رفيق القمر العالى لكى يلمسه ؟ .

هل نحن الطفل الذى مدّ يداً

أن بنات القمر العالى لجلن الطرف فى أحماقه ؟ .

هل نحن الطفل الذى فيه اشرب الطفل

أن الطفل أهل لاختصار الكون فى رغبته ؟ .

ياروخ

ماذا نحن الطفل ؟ .

وهل يكفى دم الطفل الذى أهرقه العالم

أن يكسب كل الناس ما يبقى ،

وأن يفسد العالم حتى أبد الدهر ؟ .

ترى

ياروخ

ماذا نحن الطفل الذى كنت أنا ؟ .

ماذا ؟ .

وكيف احتمل الطفل ثلاثين من الأعوام

أن يكبر فيه الطفل

كالسنط

إلى أن صار طفلاً كاملاً ،

وانتصب السنط به ،

والنيل ،

والليمون ،

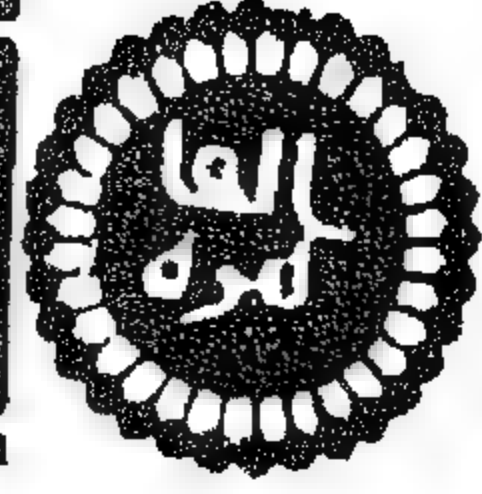
والماضى ،

وكل الناس

كل الناس

كل الناس





الواقع الآن يسجل أن هناك نوعاً من الانقطاع بين الدول العربية . ففي المرحلة السابقة من تاريخ الأمة العربية قبل التحرر والاستقلال حيث كانت خاضعة للاستعمار الغربي كان التواصل بين العرب في هذه الفترة أقوى فأبهر الاستعمار كان محمد عبده أحد الشخصيات الكبرى التي أثرت الفكر العربي والإسلامي وكان يتحرك بنشاط واسع في البلاد العربية (المغرب) وينشر فكرة عن طريق تلامذته — محمد رشاد رضا من الشام . وجاء لمصر وأقام معه وراح ينشر فكر ومنهج محمد عبده .

وفي مجال المسرح نجد أن الفن المسرحي نشأ نشأة عربية العناصر التي كونته وكل مؤرخ مسرحي في مصر يرى أن البداية كانت عربية . نجيب الريحاني وجورج أبيض في بداية هذا القرن . عرضاً فيها من المحيط إلى الخليج بل وصلاً إلى أمريكا اللاتينية وكاننا من أهم فناني أمة كبيرة لا توجد فيها حواجز .

المجلات الثقافية التي نشأت في مصر . المقتطف ، الهلال (آل زيدان) الكتاب . هذه المجلات كان لها تأثيرها على الثقافة العربية في مصر وهي مجلات عربية بمعنى الكلمة حتى أدباء المهجر كانوا يكتبون فيها .

هذه الصور كانت في ظل الاستعمار الغربي — الفرنسي والإنجليزي . وكاننا يقسمان العالم العربي إلى قسمين وبعد التحرر والاستقلال أصبحنا دولة واحدة منها قائمة . بذاتها وبينها وبين غيرها حواجز وصعوبات . ففي عصر الاستعمار كان الفنان والكاتب والمصلح يتحرك بحرية أكثر عكس ما يحدث الآن حيث يتعرض لعصوبات بالغة في مسألة الاتصال بالثقافتين في الدول العربية . وفي البلدان الأخرى يجدون صعوبة في معرفة ما يدور في تلك الفترة أيضاً كان أحمد شوقي عندما يكتب قصيدة بحس

تواصل

الثقافة

العربية

إعداد: مديحة أبو زيد

في مجالات الأدب المتعددة . والاستفادة تبعاً لذلك من الاطلاع على طبيعة الأدب العربي للوصول إلى السمات المشتركة والفروق التي تتصل بطبيعة القضايا . في الأقطار الشقيقة وقد تكون هذه الوسائل الاتصالية مبادرة لتطبيق التعاون العربي في مجال الثقافة والفكر ، والتوصيات التي تسفر عن المؤتمرات والمهرجانات تؤدي إلى فائدة تكون أعم حين تتم هذه التوصيات فتتوطد العلاقات بين المعنيين بالثقافة .

التوصل الثقافي لأعلى المستوى المصري فقط ولكن على مستوى الوطن العربي سواء أكان عن طريق المؤتمرات والمهرجانات الأدبية أو الرحلات أو المطبوعات والمحاضرات والتدوات ، هذا التواصل يعمل على توثيق الصلات الثقافية بين الدول العربية في إطار تنمية الروح القومية وتبادل الخبرات الثقافية وإتاحة مزيد من الفرص للتعرف على اتجاهات الفكر وأحدث الأساليب الفنية



أنه يكتب لكل عربي ابن القاسم الشابي  
عندما كان يكتب من تونس أشعاره  
كانت الأمة العربية كلها تردد أشعاره .

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن  
يستجيب القدر ونشر في مجلة ( ابوللو )  
وهذا يعني أن التواصل كان موجودا  
وكان التأثير والتأثير بين الأجيال في  
منتهى القوة .

الآن نجد التجزئة السياسية ، هناك  
حدود والانتقال بين العالم العربي ليس  
بالأمر السهل ، هناك وسائل الدول  
الحديثة من جمارك وتطبق بدقة على  
المبدعين وعلى الكتاب مما يجعل حركة  
الكتاب بطيئة . هناك أيضا حاجز  
الايديولوجيات الكثيرة التي تكونت حولها  
قوى مشتركة فيه صراعات وخلافات  
حاددة ومن الصعب اختراقها . ووسائل  
الاتصال بين الأجيال في مصر لها دور  
كبير . فهي متأتية في العتبة — استطاع  
جمال الافغانى فيه أن يخلق شخصيات  
وفي الجامعة كان طه حسين وهذه الصور  
انقرضت حاليا .

وبالنسبة للمجلات الثقافية فقديمًا  
كانت كل مجلة لها مدرسة الرسالة  
( أحمد حسن الزيات ) عمل حولها  
مدرسة وكانت لها ندوة أسبوعية يؤمها  
ألمع الكتاب في ذلك العصر وخرجت  
هذه المجلة بتيارات وأفكار وكانت  
وسيلة قوية للتواصل بين العرب كما  
كانت هناك وسيلة بالغة الأهمية تفرضها  
الحياة الثقافية هي وسيلة المعركة  
الفكرية ( شوقي ، حافظ ) بلغت  
القمة . وبدأت تحدث تأثيرات فكرية  
ظهرت عناصر تمثلت في العقاد وشكري  
وأصدار كتابا هاجما فيه شوقي وبشرا  
بمدرسة جديدة . أى أن المعركة الأدبية  
كان يتوفر لها مناخ وكانت مثيرة وكانت  
الآراء قوية والحكم في النهاية للرأي  
العام . واستمرت هذه المعارك على  
مدى جيلين تؤثر وتضيف وتعديل في  
مجرى الحياة الثقافية أما حاليا فالمعارك  
أصبحت سريعة وعنيفة وينقصها كثير  
من الموضوعية . تطور الشعر كل بنى  
على معركة الديوان تطور الأسلوب  
العربي من المنفلوطى إلى الآن بنى على  
معركة ثارت في العشرينيات ضد

المنفلوطى الذى كان بالغ العاطفة والرقه  
والتبشير بمدارس أدبية جديدة .

الواقع الآن في تقديرى سليمى يوحى  
ببعض المراه فنحن لا نعرف بعضنا  
البعض معرفة جيدة والعلاقة بالغة  
الصعوبة ولا توجد أدوات لتحقيقها .  
ونحن نعجز عن معرفة ما يجري في  
القطر الواحد لا فقط في العالم العربي .  
ففى الاسكندرية مثلا حركة ثقافية :  
واسعة نشكو من تجاهلها . وبالطبع لن  
يتغير هذا إلا إذا عدنا للنظرة الشاملة  
وإذا شعر صاحب كل قلم أنه يكتب  
للأمة من المحيط إلى الخليج . كما يجب  
أن نتخلص من الخلافات والمعارك  
ولا بد أن نعى الأمم أن الحواجز الثقافية  
لا يجب أن تكون بهذا التعقيد .

#### سعيد الكفراوي

لم يعد مفهوم التواصل الأدبي قائما  
على المعنى المباشر فقط للتمسية بل  
أصبح في واقع الثقافة العربية ملمحا  
أساسيا معبدا عن تاريخية هذه الثقافة  
ومن ثم استمرارها ديموقتها والكتابة آخر  
الأمر . انفتاح على الآخر صاحب الهوية  
المشتركة واللغة المشتركة والحلم  
المشترك .

ما أود أن أقوله ..

أنه بالرغم من انحسار التأثير المباشر  
للخطاب الثقافى العربى فى الواقع  
الاجتماعى العربى الملطخ الوجه بأمية  
موازية تماما لما انجزته تاريخيا ، ثقافيا ،  
وابداعيا . على الرغم من هذا مازالت  
الثقافة العربية تتواصل من خلال  
القنوات المختلفة التى تتحمل تكوين  
الوعى العام للمواطن العربى . أنه  
بالرغم الاختلاف ، وإدراك هذا  
الاختلاف فى الثقافة الواحدة التى  
تتمحور حول ( اللغة والتاريخ ) إلا أن  
الهم العام الذى يتسبى إلى ثقافة عربية  
مختلفة ولكنها واحدة تجعل فى نهاية الأمر  
مظاهر هذا التواصل متلخصة فى  
الآتى :

أولا : النص الأدبى المتوافق /  
المختلف .

ثانيا : المشروع المستقبل لثقافة  
واحدة ومؤنلة على ساحة المنتج  
الابداعى العربى

ثالثا : الخطاب المطبوع ، المرئى ،  
المسموع على مستوى فضاء الأمة العربية  
الواحدة .

رابعا : المؤتمرات والمهرجانات التى  
تبدو فى مظهرها رسمية إلا أنها ومن  
خلال ذلك الهامش الضيق المسموح به  
تشكل مجالا خصبا للثقافة المثقف والمبدع  
العربى بالآخر فينشأ عن ذلك حوار  
يتصف بالفاعلية وتأكيد قيم الاتفاق  
والاختلاف وتحاول الكتابة العربية الآن  
الخروج من الثابت . الأصيل إلى أفق  
حدائى جديد يراهن على الفاعلية ،  
ويحاول تفكيك ذلك الثابت والنفاذ إلى  
داخل ما هو ميتافيزيقى مستقر وخلق  
جدلية مع واقعة الثابت ، المتحول  
مستلها ثقافة الشعبية وتاريخ قهر  
حقب الماضى المستقر فى الحاضر .

ومن هنا حدثت المعوقات التى  
تتلخص فى ..

١ - انعدام التواصل بين الأدب  
الجديد وقنوات السلطة الرسمية بسبب  
جهل هذه السلطة لمرجع الكاتب الذى  
يستقى منه مادته .

٢ - وضعية المثقف العربى التى  
تتمثل فى هامشية وفى اقصائه بالترغيب  
مروه ، والترهيب مرة أخرى عن الفعل  
والمشاركة .

٣ - ترك قنوات التعبير لأشباه  
الكتاب ، والمبدعين بقصد عزلة  
الآخر . المؤثر .

وحتى نحصل على فاعلية وتواصل  
للأدب فى الواقع علينا أن نقضى على  
أسباب مصادرة الكتاب وأن نخشى  
بالكتابة المختلفة التى تحتفى بقارئها  
المختلف .

وفى رأى أن لمصر الدور الكبير فى  
التفكيك القائم بين المثقف الذى ينفذ  
الخطاب الثقافى وبين المثقف الذى  
يعيش على هامش بفضل الشروط  
الخارجة عن ارادته .



## ● الفيب صالح

● الهدف من التواصل بين الأجيال هو بقاء المجتمع وبقاء الأمة ، فالبقاء هذا هو المهم . ولذلك فحصولية التجارب التي تتأق للأفراد في أى زمن أو جيل . المفروض يوصلها للناس الذين بعدهم لكي يكونوا على بصيرة وأقدر على البقاء . ويعنى ذلك الموروث . ونحن كأمة عربية يبدو أننا فقدنا أساليب البقاء لأننا نتصرف كالحوانات التي تعيش في المستنقعات التي تمجف وعليها أن تتكيف لتبقى نحن نمر بطروف يبدو أننا من هذه الحيوانات التي فقدت حاسة البقاء وتتصدف بطريقة توحي بأننا قد نهلك بالفناء . لو نظرنا إلى الأمم التي هي أقل ذكاء منا بكثير ونحن عشنا مع الانجليز وتواصلنا معهم هؤلاء الناس مثلنا ولم ينزلوا من السماء ولكنهم أقدر على البقاء منا لكن لماذا ؟ أقدر من شعوب عربية تبدو مليئة بالحياة الفكرية في تراثها وثقافتها . لعلمهم أقدر منا في أنهم يحتفظوا بكل التجارب التي نروا بها . الانجليز مثلا لديهم مسرح كبير لشكسبير ويعملوا عليه منذ مئات السنين . نحن نفعل عكس ذلك تماما . ونرمى في سلة المهملات . فالتاريخ حصيلة تجاربنا من جيل إلى جيل . ولدينا تقسيم غريب هو صراع على القديم والحديث . هذا ببساطة لإنسان عادي مثل لا يؤدي إلى البقاء ولكن يؤدي إلى الهلاك .

وإذا نظرنا في العالم العربي نجد كل يوم يبدأ جديد يعنى أجهزة أعلامنا لا تعطى المواطن إحساسا بأنه موجود في زمن مستمر . في مصر ناس لعبوا أدوارا كبيرة لا نسمع لهم ولا نرى صورهم في التلفزيون ولا أحد يتكلم عنهم الشباب الذي بيننا الآن لا يلام . وهذا الإحساس قوى منه وزاده سوءا عدم فهمنا لمعنى ( الثورة ) قلنا خمس سنوات ونحن نعيش في حالة ثورة مستمرة . بعض هذه الثورات كانت نبيلة ولعبت دورا هاما في إحداث التغيير وحققنا أهدافا طيبة لكن ظننا أننا نستطيع أن نبدأ من جديد . وهناك أشياء تحكم الأمور لكن هذا الغرور أن يأت فرد ويزعم أنه قد بدأ صفحة جديدة من

التاريخ بعد استلامه السلطة من غيره . فالتجارب التي نكتسبها عبر السنين نرميها ثم نبدأ من جديد وهذا خطأ ويضعف التواصل الجيد . والجرحومة تسرى أيضا إلى الأدب والفكر ونحن هذه الأيام نعيش في زمن تجري فيه ادعاءات ضخمة بأن ناس يحدثون ثورات في الفكر والأدب .

إن الشعوب حولنا تعلمنا من البقاء ولكننا غير مستعدين لمواكبة هؤلاء .

## د. محمود فهمى حجازى

● التواصل الثقافي أصبح من ضروريات الحياة المعاصرة في عصر سهولة المواصلات والاتصالات . ونحن في المنطقة العربية نشكل منطقة ثقافية واحدة . انطلاقا من اللغة المشتركة والتراث المشترك ولذلك فنحن مطالبون بتعميق قنوات الاتصال الثقافي المختلفة بكل ما ينتجه العصر من وسائل . وهذا لا يقتصر على الكتاب ولكنه يشمل أيضا الدوريات والبرامج الإذاعية والتلفزيونية وغير ذلك إلى جانب هذا فإن إقامة المعارض والندوات والمؤتمرات والزيارات المتبادلة بين المثقفين ودعم العلاقات بين المؤسسات الثقافية . كلها وسائل مهمة لدعم التواصل الثقافي بين الدول العربية .

فالثقافة العربية ثقافة واحدة متكاملة . فابن خلدون الذي مثبا في تونس . عاش في مصر فترة طويلة وطبعت كتبه في مصر وبيروت وسيبويه الذي عاش في البصرة . طبع كتابه في مصر مرق على الرغم من أنه لا ينتمى مكانيا إلى مصر وفي بنيات كثيرة في المشرق والمغرب نجد عناية كبيرة بجهود العلماء والمثقفين من أبناء مصر . فالكتاب يؤلف في أى مكان ويطلع حيث توجد مطابع وينبغي أن يصل إلى القارئ في كل أنحاء العالم العربي بل إلى كل قارئ بالعربية في العالم . فالثقافة لا تعرف هذه الحدود السياسية وينبغي عدم الخلط بين الظروف

السياسية والنظم السياسية والعمل الثقافي . وسأذكر هنا تجربة بسيطة من الثقافة الألمانية .

فعندما كانت المانيا الشرقية في نسق النظام الاشتراكي وكانت المانيا الغربية تمثل قمة للرأسمالية كانت أعمال بريخت تطبع عشرات الطباعات في المانيا الغربية وكان هناك كتب كثيرة تؤلف هنا أو هناك وتطبع أكثر من مرة وهذا الموقف يرجع إلى إحساس المثقفين في الدول الناطقة بالألمانية وهي المانيا الغربية والمانيا الشرقية والنمسا بالإضافة إلى أن ثلاثة أرباع سويسرا تتحدث أيضا باللغة الألمانية . كل هذه المنطقة الواسعة كانت تحكمها نظم سياسية متناقضة ومع هذا بالاحساس بالوحدة الثقافية انعكس في حركة الثقافة والتعليم والنشر وغير ذلك الموقف العربي الحالي فيه انحسار للطموح السياسى نحو الوحدة هذه القضية تختلف عن قضية التواصل الثقافي فسواء كان العرب يعيشون في عشرين دولة أم في تجمعات أكبر فهم بالضرورة في منطقة ثقافية واحدة ذات تجمعات داخلية محدودة ، ولذلك فمن الضروري دعم كل وسائل التواصل الثقافي من أجل تشكيل واقع أفضل ومستقبل أسعد .

هناك بعض المعوقات الحالية منها بعض أشكال الرقابة على النقد وتؤدي بعض اللوائح إلى جعل حركة الكتاب والدوريات محدودة وهو أمر ضار بالثقافة . ولذلك فينبغي إعادة النظر في اللوائح التي تحد من حركة الانتاج الثقافي . فإن الكتاب له دور والدوريات لها دور كبير في تكوين الوعي بضرورة التعاون من أجل تشكيل المستقبل .

## الدكتور ماهر شفيق فريد

● التواصل الثقافي بين مصر والعالم العربي قد ظل موجودا دائما وإن تنوع من حيث القوة والضعف وذلك إلى حد كبير تبعا لتقلبات السياسة



وتعاقب أنظمة الحكم بايديولوجيات مختلفة على انحاء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج . فعندما صدر كتاب الديوان للعقاد والمازني — حياة ميخائيل نعيمة — الأديب اللبناني المهجري . وعندما أصدر ميخائيل نعيمة بدوره كتاب — الغربان — حياة العقاد ورأى فيه مواصلة للاتجاه الأدبي والفكري الذي شقه العقاد شخصيا بالاشتراك مع المازني وهناك المؤثرات الأدبية مثل اجتماعات منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي وهي تضم أقطارا أفريقية وأسيوية عربية ، ومهرجان حافظ وشوقي الذي أقامته القاهرة في مطلع الثمانينات ومهرجان الشعر الذي سيعقد بالقاهرة في سنة ١٩٩١ . ومعرض الكتاب السنوي وندواته في القاهرة فضلا عن لقاء المريد في العراق وإن تحول هذا الأخير إلى ضوء للدعاية وانحراف عن رسالته الأصلية كتجمع ثقافي عربي لتدارس مشكلات الابداع والنقد والفكر وأهم الصعوبات التي تفوق هذا التواصل هي في رأي .. النزعة الإقليمية التي تميل بأصحابها أحيانا إلى الإكتفاء بأدب بلدهم مع أن الأدب العربي تبار واحد متصل يعلو على أي فروق إقليمية لأن أدواته وهي اللغة بكافة مستوياتها من فصحي وعامية أداة مشتركة . كذلك هناك الصعوبات التي تفوق تسويق الكتاب والمجلة في كافة أنحاء العالم العربي فهي تتعرض أحيانا للمصادرة إذا كتبت شيئا لا يروق للحاكم في هذا البلد أو ذاك .

ومن ثم نحسرا اقتصاديا : فحجم الموزع عن الاستمرار في توزيعها . ولا بد من الاقرار بأن القارئ المصري مقصر إلى حد كبير في متابعته للانتاج الأدبي العربي وكل من زار المغرب أو الجزائر أو تونس أو غيرها لا بد قد دهش من متابعة الجمهور القارئ فيها للأدب المصري ولا بد قد شعر بالخجل من قصور معرفتنا . بما يكتب في هذه البلاد عدا استثناءات قليلة . ودور اتحاد الكتاب العربي في العراق يقوم بدور محدود ولكنه مشهود وكما قلت بالليل إلى تحويل الثقافة إلى أداة للدعاية وليس ضد من هذا عن البحث العلمي الندية

والفكر الحر الذي لا يستهدف إلا وجه الحقيقة وحدها .

ولدينا في مصر اتحاد الأدباء والمجلس الأعلى للثقافة والجمعيات الأدبية المختلفة ولا شك أن لها دورا ما في الحياة الثقافية ولكننا نتطلع إلى تطوير هذا الدور وتعميقه وقد قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب خلال ١٩٩٠ بإصدارات مشتركة مع السعودية والكويت والعراق قبل كارثة الغزو العراقي للكويت بحيث كان الكتاب المصري يقرأ في بغداد والكويت والرياض . والكتاب السعودي أو الكويتي والعراقي يقرأ في نفس اللحظة في القاهرة والاسكندرية وباقي المحافظات .

وإذا كان من مظاهر التواصل الثقافي المؤتمرات والكتب والترجمة ما اعتقد أن الترجمة بوجه خاص في حالة ركود ولا يكفي صدور سلسلة مثل سلسلة الألف كتاب الثانية أو روايات الهلال أو غير ذلك من السلاسل لكي نتابع الفكر العالمي .

إن مجلة الثقافة العالمية العراقية مثلا متفاوتة المستوى على نحو بالغ فيما تنشره ففيها أحيانا ترجمات ممتازة هي في الغالب من عمل مترجمين وأساتذة جامعيين مصريين أو شعراء ونقاد عرب لهم مكانتهم ولكنها في أحيان أخرى تنشر ترجمات في غاية الركاسة والزذاء وهناك بلد معين يتطلع إلى توثيق الحوار الثقافي معه هو لبنان بعد أن بدأت الأزمة السياسية فيه تنفجر فدور لبنان الثقافي والحضاري دور لا ينكره إلا جاهل أو مكابر وذلك منذ اختراع الفينيقيون الأبجدية المكتوبة واثارت سفنهم تشق البحر حامله التجارة والمعرفة والخبرات .

ومنذ العقود الأولى من هذا القرن والحضور اللبناني ماثل حتى في أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية .

وهناك شعراء المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي وإبراهيم جبران الذي أظهره القارئ الأمريكي من خلال كتاباته ورسومه . وميخائيل نعيمة الذي امتدت رقعة تجاربه من موسكو إلى

واشنطن مرورا بخبرات طفولته وصباه في لبنان .

كذلك كان لأدباء الشام وصحفية دور بارز من نشأة فن الصحافة وعلومها وفي ارساء قواعد الفن المسرحي . وكان جورجى زيدان مؤسس مجلة الهلال رائدا للرواية التاريخية ورائدا لأبحاث التاريخ ، التمدن الاسلامي وتاريخ أداب اللغة العربية . وعن لبنان صدرت معاجم ودوائر معارف قيمة كمعجم فنجدي في اللغة العربية والاعلام وعدد كبير من المعاجم المتخصصة في مجالات السياسة والاقتصاد والأدب والعلوم والقانون . ولكن أبرز اسهام لبناني في رأي هو ذلك الذي تحقق منذ الخمسينات حتى اليوم في مجال الابداع الأدبي فهناك كوكبة من المجالات الأدبية رفيعة المستوى . اختفت للأسف وهي مجلات أدب وحوار فضلا عن مجلة شعر التي أنارتها سطور شعراء من مختلف أنحاء الوطن العربي . . يوسف الخال ، السياب ، أدونيس أنس الحاج . . وهناك مجلة الآداب للدكتور سهيل ادريس ومجلة مواقف لأدونيس . وعن الدور التي تصدر هذه المجالات صدرت كتب قيمة مازلنا نعيش عليها حتى اليوم مؤلفة ومترجمة .

إن ترجمات سهيل ادريس وعابد ، ادريس لسارتر وسيمون ، دى بفوار ، وترجمة أعمال كولن ولسون ، وترجمات ادونيس للشعر الفرنسي وترجمات يوسف الخال وتوفيق صايغ للشعر الانجليزي والأمريكي الحديث كلها بدور خصبة إذ دفعت على التربة اللبنانية وما لبثت أن ابنت في عقول أدبائنا ووجدانهم على امتداد الوطن العربي من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب .

وأنا أركز على التواصل الثقافي مع لبنان لأنه همزة الوصل بين العالم العربي وأوروبا وقد ظل دائما ذا أهمية استراتيجية وثقافية فهو أحد مراكز حرية الفكر في الوطن العربي وتعدد الاجتهادات والساحة الفكرية وذلك كله قبل كارثة الحرب الأهلية التي هددت كل القيم الحضارية والثقافية وهددت وجود الإنسان اللبناني ذاته ◆



ومهما بدت بعض الاختلافات بين المنظور التاريخي للإنسان ، وبين المنظور الأدبي والفني له ؛ إلا أنها اختلافات يقتضيها اختلاف جنس كل نشاط منها .

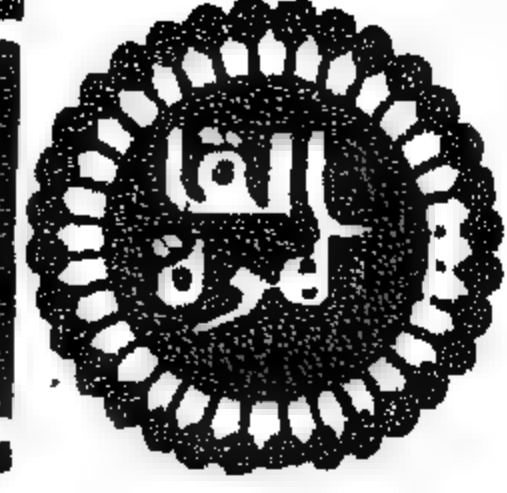
## الزمن الميت في الفن :

فالزمن — على سبيل المثال — يشكل وجهة اختلاف بين التاريخ وبين الفن والأدب . فالتاريخ إطاره الزمني (١٠) وللأدب والفن إطارهما الزمني المختلف تماما . فالوقت الذي يستغرقه موكب سيارة رئيس أو ملك ليصل إلى قصره عبر (كورنيش البحر) من (رأس التين) — مثلا — إلى (قصر المنتزة) قد يستغرق في إطاره الحقيقي نصف الساعة أو أكثر من ذلك بقليل . ولكن الذي يهم الأدب أو الفن هو زمن الحدث المهم المتضمن — للنماء الدرامي أو المتضمن للآثار الإعلامية الملائمة للغرض الرسمي — غالبا — وهذا زمن قد لا يستغرق دقيقة أو أكثر قليلا في مجال العمل الأدبي أو الفني (١١) حيث ينتقل الاهتمام إلى زمن تال في الترتيب الزمني للحوادث ، وفق التناول المحقق للرؤية الأدبية أو الفنية . أو زمن مسترد : Flash back كما نلاحظ في سيناريو الشاشة الصغيرة . ويكون الزمن الباقي من الوقت الحقيقي هو زمن ميت في إطار التناول الأدبي والفني ؛ لأنه لا يضيف إلى البناء الدرامي جديدا ، بل يكون عبثا عليه بالقطع .

ومع تعدد أزمنة الحوادث في العمل الأدبي أو الفني يصبح الزمن في الأدب وكذلك في الفن فضفاضا ؛ وإن تقيد ببداية ونهاية وحيز مكاني زمني ووسط .

على أن لجوء الفنان إلى التاريخ مرتبط في نظر البعض . ومنهم د. قاسم عبده قاسم بعصور التردى والاحباط بحثا عن المثل الأعلى أو رغبة في التعويض العاطفي ، أو فرارا من زمن العجز الذي يجي في رحابه ، وهربا إلى احضان الماضي الذي قد يبدو له أو لمجتمعه من خلال نظرة الفنان ذاته محبا أو مثاليا بالقياس إلى الحاضر (١٢)

مسرح



# المسرح بين الفاعل التاريخي والفاعل الاجتماعي

تطبيق على

مسرحية « فتح الأنلس »  
للزعيم مصطفى كامل

د. أبو الحسن سلام

الاقتصادي وعلى الصعيد الفلسفي وعلى الصعيد الاجتماعي والتاريخي — في آن واحد — في عرف كل من الاتجاهين : الملحمي والتسجيلي في المسرح (٦) ، (٧) ولربما تأكد هذا المفهوم القالة (برشت) : « إن التفكير في كتابة مسرحية أو إخراجها يعني فضلا عن ذلك إعادة تنظيم المجتمع ، وإعادة تنظيم الدولة ، والإشراف على الأيديولوجية » (٨) .

على أن صلة الأدب بالتاريخ معلومة ؛ إذ يعد التاريخ أحد مصادر الأدب المهمة أحداثا وظواهر وشخصا وأبطالا . (٩) والحدود بين الأدب والتاريخ غير صارمة ؛ وإنما هي كثيرة التداخل . ويتكفى أن نشير إلى أن موضوعهما الرئيسي هو الإنسان .

كان الإنسان وما يزال في نظر علم التاريخ فاعلا تاريخيا (١) وفي نظر علم الاجتماع فاعلا اجتماعيا (٢) بالإضافة إلى أنه في نظر الفلسفة فاعل سياسي (٣) وهو عند الاقتصاديين فاعل اقتصادي (٤) وهو الفاعل الحضاري عند علماء الحضارة أيضا . وهو إلى جانب كونه الفاعل في كل هذه الميادين ، فإنه نتاج لكل هذه الانظمة نفسها .

ولقد كان الأدب وما يزال وطيد الصلة بالتاريخ ، وبالمجتمع وبالسياسة وبالاقتصاد . . على أساس أن الأدب نشاط إنساني ، إبداعي يستهدف الإنسان في علاقته بذاته أولاً ، ثم في علاقته بالغير ثانيا . في عرف الأدب الوجودي (٥) كما يستهدف الإنسان في علاقته الجدلية بمجتمعه على الصعيد



وليست تلك مسلمة في نظري .. لأن كتابة الفريد فرج لمسرحية ( سليمان الحلبي ) ( ١٣ ) لم تكن في عصر ترد ، واحباط . وإنما كان عصر نهضة بحق .. فقد كانت دولة الستينيات دولة تصعد منحني الاهتمام وهي فتية — فيما قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ — في الاقتصاد وفي البعد الاجتماعي والوطني ، وكانت ذات شعبية جماهيرية ، بصرف النظر عن البعد الديمقراطي وعن بعض الآراء فيه ( ١٤ ) .

على أنه لا سبيل أمام الفنان المستلهم للتاريخ الا أن يتخذ من الأحداث أو من الحقائق التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفني الخالق . وينسج حولها رؤيته ، أو رؤاه الإبداعية وهنا يكون الفنان مقيدا بالاطار التاريخي العام الذي وضع نفسه رهن أغلاله . والفنان كما يرى د . قاسم عبده قاسم يبدأ بالحدث التاريخي « المائل » لينطلق صوب الرمز المعنوي أو « المثل » وقد يتكرر شخصاً وأحداثاً فرعية في الإطار التاريخي العام لتحقيق هدفه الفني ( ١٥ ) .

ومع هذا فإن الاديب روائيا كان أم كاتباً مسرحياً أم ( سينارست ) ، شاعراً كان أم ناثراً يهتم من الحادثة التاريخية أو الشخصية التاريخية بالجوانب التي تتوافق وشروط الأدب الدرامية ، والتعبيرية والتشكيلية — من منظور خاص — ولذلك فكثيراً ما يغير الاديب في بعض تفاصيل الواقعة التاريخية أو بعض صفات الشخصية التاريخية بما يوافق شروط الكتابة الأدبية ومقتضياتها الفنية ، التي تستهدف الامتاع قبل الاقتناع ، وإن امتزجا في العمل الفني أو الأدبي ، حسب معاشية المبدع لتجربته ذاتها ( ١٦ ) فهذا شوقي يختار — كما يرى د . عبد القادر القط — من حياة « كليوباتره » أياماً معدودة حافلة بأحداث مادية ونفسية جسيمة ، مغفلة تاريخها السابق ( ١٧ ) .

على أن معاشية الكاتب لما يختاره يتطلب تحقف المبدع أدبياً كان أم فناناً من القيود الصارمة التي يفرضها المؤرخ

على نفسه ، حيث ينسج الفنان والمبدع المتفرج جانباً في حين يلتصق عمل المؤرخ بالمنهج دائماً وأبداً .

وليس معنى تجنب الفنان أو الاديب للمنهج في أثناء إبداعه أنه يجنب الفكر . وإنما الفكر عملية سابقة على الإبداع ولصيقة بها التصاق وريد الرحم بطن الوليد بعد ولادته حتى مع تناول المبدع لموضوع تاريخي أو اجتماعي أو لموضوع فني طرق من غيره . قبل ذلك فهذا ( جوته ) بطرق حادثة وصفية طرقها قبله شاعران أحدهما كان يابانيا هو ( باشر ) أما الثاني فقد كان الشاعر الانجليزي .. ( تينسون ) حيث يكتب كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة المختلفي الجنسيات والعصور والثقافات ، ومن ثم التوجهات الفكرية ليصف موقفه بوصفه انساناً محباً للتملك محافظاً على كينونته — فيما يتصور بوصفه انساناً — وموقفه لكينونة غيره من الكائنات ، إذ يصادف كل شاعر منهم — في قصيدته — « زهرة » نامية بشكل طبيعي فيقطفها الأول ويقطفها الثاني مع تهيؤ الذهني والنفسي والجسمي تبعاً لها ، حباً للتملك الأناني الذي لا يراعي كينونة غيره من الكائنات . ولكن قناعات جوته وفهمه للانسان الأعلى يمنعه من قطفها لأن ذلك يعني موتها ، ولكنه يقتلعها ليخرسها من جديد في حديقة بيته .

يقول تينسون :

« يا زهرة في جدار متصدع  
انني انتزعك من بين الشقوق  
واقبض عليك ، هنا في يدي  
بجذورك وكيانك كله ،  
ويقول جوته :

« سرت في الغابة وحيداً مع نفسي  
رأيت تحت الظلال زهرة صغيرة  
نضى كالنجوم ، كالعيون الجميلة  
قلت أقطفها ؟

قالت بعذوبة : أذوى وانحطم ؟  
خلعتها من جذورها  
حملتها إلى الحديقة  
عند المنزل اللطيف

وغرستها هناك  
في مكان هادئ  
هي الآن تنمو  
وتتألق ازدهار ، ( ١٨ )  
( ١٩ ) ،

ويتضح من هذا الشاهد أن الحس الإنساني والفهم الأعظم لحق الغير في الحياة مسيطر على فكر ( جوته ) ويشكل عقيدته الأرحب والأعمق والأكثر شمولاً . ولم يتضح هذا نفسه عند كل من الشاعر الياباني والشاعر الانجليزي من خلال قصيدة كل منهما حول « الزهرة » .

## الفن والحقيقية التاريخية :

ولقد قتل مبحث ( الحقيقة التاريخية بين التاريخ والفن ) بحثاً ( ٢٠ ) وانتهى الرأي إلى أن الفنان يرى في الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمي — كما يعبر د . قاسم نفسه — فيكسوها بخياله الفني لحماً ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ؛ فإذا الكائن الحي قد استوى كائناً حياً عبر العصور . وإذا التاريخ بشخصه وأحداثه ، قد أصبح يعايشنا في حاضرتنا ، بل يعبر عن الحاضر بفضل الفنان الذي بنى بفنه جسراً جعل الماضي والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مداه .

## المسرح بين المعرفة التاريخية ونقد المعرفة التاريخية :

وقول د . قاسم يخص نقل المعرفة وهذا الأمر يطابق الكتابة في المسرح الدرامي ، حيث يكون المسرح مصدراً للمعرفة التاريخية . إذا ما تناول زاوية تاريخية ، كما قد يكون مصدراً للمعرفة الاجتماعية ، عند تناوله لزاوية اجتماعية ، وهكذا . ولكن تجسيد الحادثة التاريخية ليبدو الإنسان فيها فاعلاً اجتماعياً ومتفاعلاً في الوقت نفسه ، وليبدو المجتمع هو الفاعل التاريخي عن طريق طبقة ذات مصلحة ، أكيدة في التغيير الاجتماعي ، والانقلاب التاريخي ( ٢١ ) ؛ فهذا



خاص بالدراما الملحمية (٢٢) وتواكبها بعد ذلك الدراما التسجيلية (٢٣). وقد نشأت في ألمانيا. فالمسرح الملحمي عند (برشت) والمسرح التسجيلي عند (بيتر فايس) مصدران لنقد المعرفة التاريخية والمعرفة الاجتماعية، على عكس المسرح الدرامي التقليدي، الذي يقف عند حدود المساهمة في نقل المعرفة التاريخية وفق الصديق الفني غير المتناقض مع الصديق التاريخي (٢٤) ومع أن (أرسطو) قد فصل في هذه القضية منذ القدم في كتابه (فن الشعر) (٢٥) حيث نص على أن الشعر هو التمثيل الأعلى للأفعال المحتملة الحدوث، وهذا يربطه بالقدرة على ادراك أسرار المشاعر الإنسانية، حيث يكون على الشاعر رواية ما يمكن أن يقع وفق الضرورة والاحتمال، في حين يكون على المؤرخ رواية ما قد وقع فعلا. إلا أنه لمن الضروري بمكان أن يجدد النقاد والباحثون رفع هذه القالة عاليا أمام الأجيال المحدثه.

ولاشك أن العلاقة بين الفنان المبدع وبين المؤرخ علاقة تبادلية، لأن الفنان يساعد المؤرخ على استكمال ملامح صورة الفترة الزمنية التي يدرسها من ناحية أخرى. لأن الفن يحسن استنباط المنطق من الأفعال والانفعالات الإنسانية، كما يحسن التعبير عن المجتمع بقيمة ومثله وأخلاقياته، فضلا عن أنه يحسن تجميل صورته الفنية أو الأدبية بالكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية التي كانت سائدة في المجتمع الذي يجسده العمل الفني، والذي يعد نتاجا لذلك المجتمع نفسه وتعبيرا عنه في فترة من فتراته التاريخية. وهذه التفاصيل قلما يجدها المؤرخ في الوقائع التاريخية المدونة (٢٦).

وكذلك يركن الفنان المبدع إلى شخصية تاريخية أو حادثة فيجعلها مجالا لعمله بهدف بعث قيمة بعينها، أو تكريس مفهوم ما، أو تجسيد مثل أعلى، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومي والوطني.

على أن هذا الغرض لا يبعد كثيرا

عن (الحقيقة التاريخية) وفق النص التاريخي المدون والثابت. وهذا ما يهدف إلى عرض (المعرفة التاريخية). وهو دور تستند إليه الدراما التقليدية (الأرسطية) (٢٧) في حين تتخذ (الحقيقة التاريخية) فهما جديدا عند الدراميين الملحميين، حيث تستند إلى طرح النص التاريخي طرحا يؤدي إلى استرجاع الحادثة التاريخية وليس استردادها، فالاسترجاع يتضمن جانبا نقديا. فما يعرض من التاريخ أو من المجتمع يكون موضع نقد معاصر من المبدع ومن المؤدى، ومن الملتقى أيضا — بعد ذلك أو في أثناء ذلك — على حين يقف مفهوم الاسترداد التاريخي للحادثة عند الحادثة التاريخية كما دونت بدون النظرة النقدية المعاصرة للاسترداد. وهذا فرق جوهري بين مفهوم (الحقيقة التاريخية) في المسرح الدرامي، بما يجسدها عن طريق الحقيقة الفنية، وبين (الحقيقة التاريخية)، بما يعيد عرضها في المسرح الملحمي، حيث تمثل تلك الحقيقة عند الدراميين الأرسطيين في (استرداد الحادثة) كما دونت في عصر حدوثها أو في عصر تال عليه بلغة الفن المسرحي وشروطه، وبما لا يغير من حقيقتها ولا يتعارض مع الحقيقة الفنية. بينما تمثل الحقيقة التاريخية في المسرح الملحمي في استرجاع الحادثة التاريخية من وجهة نظر جدلية (٢٨) حيث يتمكن المبدع والمؤدى والملتقى من ابداء رأيه النقدي فيها بحيث يقبلها أو يرفضها. وهو تناول عصر ذي موقف من الحادثة المتفاه من التاريخ، ومعالجة وفق المنهج المادي التاريخي الجدلي (٢٩).

هذا عن الأديب أو الفنان.. فماذا عن رجل السياسة الذي يكتب أدبا لأول مرة وآخرها؟

فعندما كتب الزعيم (جمال عبد الناصر) في شبابه قصة عن بطولة (رشيد) وكفاحها، فلا شك أنه قد أراد بعث قيمة بعينها، وتجسيد مثل أعلى، ودغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومي والوطني. ولا شك أنه استعان بعناصر الخيال والتخييل التي هي

العمود الفقري لكل إبداع أدبي أو فني، وكذلك فعل (الزعيم مصطفى كامل) حين تناول زاوية من قصة الأندلس وفتحها.

على أن الخيال منفردا ليس إلا عنصرا من عناصر الفن والأدب. كما أن الموضوع في المسرح لا يقف منفردا يطلب من الكاتب، أو يطالبه بوضعه في شكل فني ملائم. ولكن الموضوع في المسرح هو ذاته الشكل في المسرح. والشكل في المسرح هو الموضوع فهما شيء واحد بتعبير د. رشاد رشدي (٣٠) والفكرة ماهي إلا البذرة في العمل المسرحي كما يقول لاجوس اجري (٣١). وهذا أمر شبيه باناء من (الليمونادة) فمكونات اناء من (الليمونادة): ليمونة وقليل من السكر ومقدار متناسب معها من الماء، إضافة إلى أدوات صنع ذلك. وهي مكونات منها ما هو صلب في مادته، ومنها ما كان مادة سائلة ولكل مادة منها خاصيتها، ومذاقها وشكلها، وقيمتها، والغرض منها. ولكن هذه الخاصية لا تلبث أن تصبح شيئا واحدا، له خاصية جديدة مختلفة، وله شكل مختلف، وحجم مختلف ومذاق مختلف، ومن ثم مسمى مختلف، بحيث يستحيل فصل عناصر هذا عن عناصر ذاك، ليعود كل عنصر في هذا المزيج إلى شكله الأول ولونه الأول وحجمه الأول.. فمحاولة الفصل إن تمت؛ لا تجعل الليمونة ليمونة، ولكن تجعلها مسحوق ليمون. وكذلك السكر يعود مسحوقا.

وهكذا يكون العمل المسرحي الحقيقي. لا تستطيع أن ترى فيه الفكرة أو الموضوع منفصلا عن الشكل، ولا تستطيع أن تنظر الشكل فيه منفردا. وربما كان هذا المثل شاهدا على مفهوم الوحدة الفنية (٣٢) التي قتلت بحثا.

ومعنى ذلك كله أن الكاتب المسرحي مطالب إذا أراد فنا حقيقيا بأن لا يقف عند موضوع من الموضوعات ليجسده بالبناء المسرحي (٣٣) وإنما يترك للفكرة أن بدأ بها عند معايشته الأولى



للعمل المسرحي (النص) — قبل كتابته — لتختار الشخصيات ، تلك التي تستدعي الحادثة ، وما يجسدها من صراع وحوار وما يجعل هذا الصراع درامياً .

## دراميات الصراع :

والصراع لا يكون درامياً لمجرد أن معركة تنشب بين متكلمين أو بين متناقشين . فإنك إذا رأيت صراعاً درامياً بين (كليين) في طريق عام — مثلاً — فلن تستطيع أن تحكم على هذا الصراع بأنه درامى ما لم يرتبط بانفعالك أو بشعور واحد آخر من المتفرجين فإذا تعاطف واحد من المشاهدين مع كلب منها فإن الصراع الكلبى يصبح — عندئذ — صراعاً درامياً . . . لأنه حرك شعور المشاهد . وأوجد عنده تعاطفاً مع طرف من الأطراف المتصارعة . على ذلك يمكننا أن ننظر إلى مباريات صراع الديكة أو الحيوانات التي تعقد في بلدان الحضارة الغربية ، وكذلك مباريات صراع الحيوانات عندهم على أنها لها أبعاد درامية ، طالما أنها تكتسب متعاطفين يتمثلون في فريقى المشجعين والمتنافسين لأن هذا التعاطف وذاك التنافس إنما يدفع الناس من البشر الذين يتنافسون بتأييد الكلاب أو الطيور يعكسون هذا التناقض على حيواتهم ، مما ينمى الصراع بينهم ولكن في إطار الواقع اليومى . وهو ليس صراعاً درامياً بالمعنى الفني ، ولكن الصراع المسرحى الذى أقصده هو عمل من إبداع الفنان وحده . ولكنى أعطى مجرد مثل .

## « فتح الأندلس »

بين الفاعل التاريخي والفاعل الدرامى

فلذا عندنا إلى نص (الزعيم مصطفى كامل) الذى حققه الأديب (خيرى شلى) (٣٤) وتوقفنا لننظر مدى تمثله لشيء مما ذكرنا ، فإننا نواجه في مقدمة (مصطفى كامل) نفسه بما قد

يقطع علينا رحلة البحث عما هو مسرحى أو درامى . يقول في مقدمة نصه : « وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الأندلس ، لأنه من أجل الفتوحات الإسلامية التى فاز المسلمون فيها فوزاً ميبناً . وقد أحطت في هذا الموضوع الحقيقة بالخيال غرضاً لإظهار المقصود بكامل مظهره » .

إذا فالموضوع هو شاغله ، وليس الشكل المسرحى مرتبطاً أو مندمجاً مع الموضوع . والمسرح لا يحتاج إلى ما هو جميل ، ولكنه يحتاج إلى ما هو درامى أى فيه صراع على النحو الذى بيته ، ومثلت له . والجمال لا يكون في الموضوع ، وإنما يكون الجمال في الشكل حيث يستدعيه الموضوع استدعاءً حتمياً ، أو يستدعيان كل منهما الآخر فلا نعرف من منهما الداعى . ومن المستدعى . من هنا ينبع الجمال في المسرح .

على أن الكاتب هنا — مصطفى كامل — يحيط الموضوع أو يغلفه بالخيال خدمة الموضوع ذاته ، أى أنه يغلف الحقيقة التاريخية بالحقيقة الفنية . أو هو يحاول ذلك في مسرحيته (فتح الأندلس) . وللدكتور إبراهيم حمادة رأى كبير في هذا العمل . . . إذ يراه مجرد خطبة من خطب الحماسة (٣٥) .

على أن البرهنة على مدى درامية النص المسرحى تتضح بدراسة تستكشف مجتمع النص نفسه أى دراسة الفاعل الاجتماعى في النص . وهذا يتم بفهم مؤثرات مجتمع الكاتب نفسه .

## الفاعل الاجتماعى في نص مسرحية (فتح الأندلس) :

ويشكل الفاعل الاجتماعى دوافع الكاتب ودوافع مجتمعه — رهن كتابتها ودوافع الكاتب تتمثل في وطنيته (٣٦) وتتمثل في رغبته في أن يفجر بحدث من أحداث تاريخ المسلمين . وكذلك في غرضه من كتابة عمله هذا ، وهو إزكاء الروح الوطنية ونفخ ربح الحماسة والفعل القومى والوطنى . كما تتمثل في

المأه بدور المسرح وخطورته في تقديم القضايا والقيم ، على أساس أنه فن الحضور الفاعل والمتفاعل في آن واحد .

ويشكل التفاعل الاجتماعى نبعا للفاعل الاجتماعى أولاً . . . إذ يستقى المبدع من مجتمعه طرائق الشخصيات وسلوكها ، ثم يدفعها بتيار عصرها التاريخى وإيقاعه ويتمثل هذا المصدر السلوكى من مس الكاتب لفكرة ما يتفاعل بها مجتمعه آنذاك وهى ( فكرة الاستقلال ) والخلاص من نير الاستعمار الانجليزى . لذلك فالموضوع موضوع وطنى ذو صبغة قومية . والهدف منه دعوة العرب من المسلمين وغيرهم إلى الوحدة . وكذلك تمجيد الدولة العربية الإسلامية في الأندلس بهدف الحفز على الوحدة الوطنية والحض على تحقيق شعار القومية العربية والوحدة الإسلامية ، خاصة وأن اصداء نداء ( جمال الدين الأفغانى ) يربط عربى الاسلام وبوئاق يجمع العالم الإسلامى كان ما يزال يتردد عالياً . (٣٧) .

والاسقاط السياسى واضح في مثل هذا الموضوع . فهو يسقط على الاحتلال البريطانى لمصر ، ويحضر على ازدهاره ومقاومته بأيدي المصريين ، كما يسقط على أى احتلال لوطن إسلامى وهو من حيث الشكل يعكس قيمة المسرح ، ودوره في المجتمع بوصفه نشاطاً فاعلاً ومتفاعلاً ، حيث يتأثر بالحركة الاجتماعية وتياراتها ، ويؤثر فيها . فكأنه يستخدم المسرح لنقل المعرفة التاريخية . ولكن أدوات المسرح ليست ماثلة مثلاً متمكناً . وهذا واضح من خفوت صوت الامتاع ، ومن ثم بهتان دور الاقناع .

والفاعل الاجتماعى يظهر جلياً على الشكل . فالتقديمية الدرامية هى (مقدمة طللية) وليست تقديمية درامية بالمفهوم المسرحى (٣٨) ، (٣٩) ، (٤٠) ، (٤١) ، (٤٢) حيث بدأ المؤلف بقصيدة غزلية بين (عباد) وزير البلاد وبين (مريم) الفتاة الرومية التى يحبها . (متكلم — مخاطب) :

عباد — مريم :



يازهرة الغريب ان الحب أضنانى  
وحسن قدك أعيانى وأفنانى  
ملكنت قلبى ففضلت الغرام على  
ما كنت أفضله فى كل أزمانى  
لك الفؤاد فجودى بالوصال فما  
أحل الوصال على قلبى  
ووجدانى  
لك الحياة ومنا فى الجسم من  
رمق

ومن دماء ومن دمع وأشجان  
لك الوزير وزير الملك يمثل  
فمتعية بما يسمى به هانى  
حسبت أن الهوى يجرى فهمت  
به

فما أفاد وما للوصول أدنانى  
فهل ترين وراء الحب منزلة  
تدنى اليك فان الحب أقصان  
فتجاوبه :

نعم وراء الهوى يا صاح منزلة  
تدنيك منى ومن وصل  
واحسانى (٤٣)

ولاشك أن الفاعل الاجتماعى يؤثر  
فى شكل هذه التقديمية ، حيث تتدخل  
ثقافته التراثية فى شكل القصيدة العربية  
القديم ، حيث البكائية الغزلية .  
ولا شك أن تأثير الكتابة العربية ونسقها  
هو الفاعل المؤثر فى شكل الصياغة ،  
حيث يضع المتكلم والمستمع معا قبل  
الكلام مستغنيا عن اسم الشخصية ،  
ليجعلها تتكلم بعد لفظة « فتجاوبه »  
كما أن السرد الذى هو تصوير لما قبل  
الفعل ولما بعده يشكل العمود الفقرى  
للقول — هنا — وإذا كان الحوار  
المسرحى هو الوسيلة الفعالة فى نقل  
حالة الحضور المسرحى بين الشخصيات  
وبين بعضها البعض وبينها وبين  
الجمهور ، فلذلك وجب أن يكون  
الحوار فى المسرح ذا زمن واحد ، هو  
زمن الصورة المسرحية التى تستوجب أن  
يصلح ما يقال على المسرح للترجمة  
الفورية عن طريق الشعور . فإن الحوار  
— هنا — يخالف هذه القاعدة إذ فيه  
من التعقيد والاحالة والاطالة ما يجعل

ترجمته الحاضرة محالة ، فهذه ( مريم )  
تطلب من ( عباد ) فى هذا البيت  
الشعرى شيئا أرجو أن تستطيع أياها  
القارىء ترجمته .

« يرجوك ذو الروم دفعا للحروب  
عسى  
تطيب أندلس يا عين  
انسانى » (٤٤)

وأرجو ألا يردد مثقف نابه على  
مسمى قاله ( أبى تمام ) الشهيرة ردا  
على ما طرحه عليه أحد النقاد : « لماذا  
لا تقل ما يفهم » فأجابه ( الطائى )  
« ولماذا لا تفهم ما يقال » لأن ما يقوله  
الشاعر يحتاج إلى تأمل ، وما يقوله  
الشخصية على المسرح لا يتأمله المتلقى  
تأملا جزئيا ، وفوريا والا ضاع ما سوف  
يقال بعده من حوار ، ولكن تأمل أقوال  
الشخصيات يكون اجمالا ، يتم بعد  
انتهاء العرض ، ويقتصر على أعمق  
وأبعد ما قدم فى العرض ، وهو  
قليل .. قليل . وهو مختلف وفق حالة  
المتلقى وطريقة المؤدى وتفاعل حالة كل  
منها .. فاني مازلت أذكر من عرض  
مسرحية ( عطيل ) (٤٥) التى شاهدتها  
من إخراج حمدى غيث وبطولته مع  
( محمد الطوخى ) جملة قد تبدو عادية  
يقولها ( ياجو ) : « أنت صفراء يابنت »  
ويرددها ( ثلاث عشرة مرة ) فى موقف  
درامى واحد .. فما تزال هذه العبارة  
على ما فيها من اخبار ، ربما لما فيها من  
دلالات بعيدة إذ أن ( ياجو ) يرمى  
الفتاة بما هو فيه ، فهو الحاقد ، وهو  
التأمر ، ولفهم هذا الوصف المتوازى  
الذى يسقطه ( ياجو ) من صفاته هو  
على الفتاة ، فيه من الفن ما فيه ، وبما  
يناسب المسرح حقا ، من بعد عن  
المباشرة . إذ لو كان الكاتب غير  
متمرس ، لأخبرنا مباشرة بمبدا  
ما يعتمل فى نفس ( ياجو ) من ضغينة  
وخسة ، تناسب ما يطلق على من كانت  
تلك صفاته ( صفراوى ) بلغة العامة  
ولكن تمرس الكاتب جعلنا نتأمل  
ما وراء الكلام وما وراء الظرف  
وما وراء الشخصيات ، وهو تأمل  
يناسب المتلقى فى المسرح ، وليس

لقصيدة شعرية . لذلك لا يلجأ إلى  
التركيب المعقدة ولكنه يأخذ جملة  
بسيطة وسهلة تناسب انسياجا على شفتى  
شخصية تتصف بما تقوله ولكنها تلقى  
بهذه الصفة على غيرها ، ويلجأ إلى  
تكرارها ( ثلاث عشرة مرة ) فى الموقف  
الدرامى نفسه ، بما يتيح للممثل ابتكار  
ثلاث عشرة طريقة لأداء جملة واحدة ،  
وما يستتبع ذلك من استعراض  
للمهارة ، مما يحفر هذه الجملة عميقا فى  
نفوس المشاهدين ، ومن ثم يجدون  
أنفسهم يرددونها لا اراديا ، ومن ثم  
يتأملونها بربطها بشخصية قائلها  
( ياجو ) ومن ثم ، رد تلك الصفة اليه  
واسقاطها من الفتاة .

ولكن المعنى فى قول ( مريم ) المشار  
اليه : « يرجوك ذو الروم .. » لا يصل  
الا من خلال زمن للصورة — هنا —  
زمن الصورة الشعرية ، وهو الأصل فى  
هذا القول .. وزمن الصورة  
المسرحية . وهو غير موجود فيها أوردت  
من مثال ، لأن فهم معنى البيت يحتاج  
إلى زمن تترجم فيه الصورة إلى المعنى مما  
يضيع على المتلقى ترجمة الحوار التالى  
لهذا البيت ناهيك عن ترجمته بعد ذلك  
إلى موقف ، وناهيك عن ركافة المعنى  
نفسه ، وزيادة الجملة الأخيرة من البيت  
نفسه عن الحاجة : « يا عين انسانى ، أى  
( يا عينى الإنسانية التى أرى بها ، وهى  
بالعامية ( يانن عيني ) .

وهى تريد أن تقول له أن لأهل  
الروم ( وهو منهم ) ليرجونك منع  
الحرب عسى أن يحل السلام بربوع  
الأندلس فيعيش أهلها فى هدوء .  
ويتكرر هذا الأسلوب فى نهاية  
المسرحية :

« طارق ذكرك يبقى مانبدى النيران »  
ويقصد الشمس والقمر . وهذا  
لا يناسب المسرح . ناهيك عن  
التعبيرات المطروقة والتى تعكس عدم  
الصدق الفنى ، وانعدام الصدق  
الواقعى :

« لك الوزير وزير الملك ممثل » إلى  
جانب الحشو الظاهر فى قول الوزير  
« وزير الملك » بل زيادة البيت كله عن  
إضافة جديد للمعنى أو للتعبير أذ جاء



بعد قوله :

« لك الحياة وما في الجسم من رفق »  
فنصف البيت كاف ولا ضرورة لنصف  
الرف ولعجز البيت « لك الحياة »  
« كافية شافية (وما في الجسم من رفق)  
و (ومن دماء ومن دمع وأشجان)  
لا ضرورة لمثل هذه التفاصيل مطلقا  
سواء كتبت في شكل قصيدة أم كتبت  
على أمل التحاقها بأداة الحوار .

كما أنني لا أرى ضرورة لصياغة  
التقديمية الدرامية بالنظم الشعرى الذى  
بدأ هنا رصفاً من الكلام — بتعبير د.  
طه حسين (٤٦) حيث أن الكلام  
(الحوار) بعد هذه التقديمية جاء ثيراً .  
خاصة وأنه يكرر ذلك النسق في مقدمة  
الفصل الثانى أيضاً إذ ينشد الجنود  
شعرا :

« عش بالهناء فتمتعا  
يأياها الشهم الرشيد  
وأرفع منار بلادنا  
بالعزم والحزم المجيد  
وانصر بسيفك ديننا  
في ظل مولانا الوليد »

وهذا القول بعيد عن الحقيقة  
التاريخية ، لأن جنود (موسى بن نصير)  
حقيقية هم الذين ينصرون الدين  
بسيوفهم ، وهم الذين يستظل بظلالهم  
الخليفة (الوليد) ، وليس العكس .  
ولأن الكاتب من أنصار النظرة الواحدة  
لتطور التاريخ ، فإن الحقيقة التاريخية  
ترد معكوسة ، حيث يظهر الفاعل  
التاريخى هنا هو الخليفة وليس جنود  
الخليفة الذين وهبوا أرواحهم لتغيير  
المجتمعات والحراك التاريخى لكسب  
التأييد لفكرة الإسلام ودولته . وهو  
ينقل المعرفة التاريخية ذات المنظور  
الواحدى ، ولكن أسلوب المسرح ليس  
هو القائد للمعارف التاريخية بقيمتها  
وفكرها ، ولكن العكس هو الصحيح .

ثبت المصادر والمراجع :

١ - أنظر ما كتبه ر. ج.  
كولنجود ، فكرة التاريخ ، ترجمة

محمد بكير خليل ، (القاهرة ، لجنة  
التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٨) عن  
فلسفة التاريخ ص ٣٠ — ٣٨ .

٢ - أنظر : جورج جورفتش ،  
دراسات في الطبقات الاجتماعية ، ت  
أحمد رضا محمد ، (القاهرة ، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .  
أنظر موريس جنيز برج ، نفسية  
المجتمع (القاهرة ، الألف كتاب  
١٥٩ ، مكتبة الانجلو المصرية  
١٩٥٨) .

أنظر د. فؤاد مرسى ، الرأسمالية  
تجدد نفسها ، الكويت عالم المعرفة ،  
المجلس الوطنى للثقافة والفنون ،  
مارس — اذار ، ١٩٩٠) عن النتائج  
الاجتماعية للثورة العلمية ص ٧٧ .

٣ - راجع ما كتبه كل من :

— هنرى د. ايكن ، عصر  
الايديولوجية ، ت. د. فؤاد زكريا  
(القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ،  
الألف كتاب ١٩٦٣) فى الديالكتيك  
والمادية

— د. على عبد المعطى محمد ،  
الفكر السياسى الغربى ، الاسكندرية ،  
دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٠ .

— جاك دونديه دى فاير ، الدولة ،  
ت أحمد حسيب عباس (القاهرة ،  
مكتبة نهضة مصر ومطبتها ، ١٩٥٨)  
ص ٢ .

— كارل ماركس ، رأس المال ، ت  
د. راشد البراوى ، ط ٣ (القاهرة ،  
دار النهضة العربية المصرية ، ١٩٦٠)  
انظر ما كتبه عن الفرق بين مهارة  
النحلة فى بناء مسكنها وخيال المهندس  
وخيال العامل السابق على عملية البناء  
والعمل ، ص ١٤٠

٤ - ماركس ، نفسه ، ص ١٣٩ ،  
١٤٠

— وأنظر مورس دوب ، دراسات  
فى تطور الرأسمالية ، تعريب د.  
رؤوف عباس (القاهرة ، دار الكتاب  
الجامعى ١٩٧٨) .

— أيضا . . . جورج سول ،  
المذاهب الاقتصادية الكبرى ، ت  
راشد البراوى ، (القاهرة ، مطبعة  
النهضة المصرية) .

— وأنظر د. فؤاد مرسى ، المرجع  
نفسه ، فصل ٣ ، النتائج الاقتصادية  
للثورة العلمية ص ٥٩ .

٥ - راجع د. صلاح عدس ،  
ملامح الفكر الأوروبى المعاصر ،  
(القاهرة ، دار الهلال ، ٣٠٤ من ص  
١١ : ص ٢٠ .

— وأنظر سارتر ، الوجودية مذهب  
إنسانى ، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى  
— د. حبيب الشارونى ، فلسفة  
سارتر ، (الاسكندرية ، منشأة  
المعارف ، د/ت) .

— وأنظر د. عبد الفتاح الدينى ،  
الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ،  
(القاهرة ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ، ١٩٨٥) .

٦ - راجع برتولت بريشت ،  
نظرية المسرح الملحمى ، ت. د.  
جميل نصيف (بيروت ، عالم المعرفة ،  
د / ت) .

٧ - أنظر ما كتبه . يسرى خميس فى  
مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر فايس ،  
مازا — صا (القاهرة ، دار الكاتب  
العربى للطباعة والنشر ، ع ٤٣ فى ١٥  
مارس ١٩٦٧) .

من سلسلة زوائج المسرحيات العالمية  
٨ - برتولت بريشت ، نفسه ،  
الباب الثانى ، الفقرة الثانية ص ٤٩ .

٩ - أنظر د. عبد القادر القط ، من  
لنسون الأدب — المسرحية —  
(بيروت ، دار النهضة العربية ،  
١٩٧٨) ما كتبه عن تناول شوقى  
للتاريخ فى « مصرع كليوباترة » ص  
٤٩ وما كتبه د. جمال  
الدين الرمادى ، مسرحية كليوباترة ،  
دار الفكر العربى

د. سمير سرحان ، المسرح والتراث  
العربى ، مكتبة الشاب (١١) (القاهرة  
الثقافة الجماهيرية ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ١٩٨٨) عن الفن والتاريخ  
ص ٨ .

١٠ - أنظر : د. قاسم عبده  
قاسم ، « الشعر والتاريخ » (مجلة  
الجمعية المصرية التاريخية ، مج ٣٨ ،  
٣٩ (القاهرة ١٩٨١ — ١٩٨٢) .



١١ - أنظر كتاب العمل  
التلفزيوني، ت. تهاضر توليق  
(القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،  
سلسلة الألف كتاب عن وزارة التربية  
والتعليم)

١٢ - د. قاسم، نفسه.

١٣ - أنظر الفريد فرج،  
مصرية : سليمان الحلبي، دار الهلال  
بالقاهرة

١٤ - راجع ما كتبه عبد اللطيف  
البغدادي وحسن إبراهيم وكمال الدين  
حسين عن عصر عبد الناصر بعنوان  
(الصامتون يتكلمون) وما كتبه توليق  
الحكيم : عودة الوحي.

١٥ - راجع ر. ج. كولنجود،  
فكرة التاريخ، نفسه، فصل : الخيال  
التاريخي ص ٤٠١ : ٤٣٠ وايضا د.  
قاسم، المرجع ذاته.

١٦ - راجع د. أبو الحسن سلام،  
الإيقاع في المسرح المصري،  
(الاسكندرية، مكتبة كلية الآداب،  
مخطوط، رسالة دكتوراة، قسم  
المسرح)

١٧ - راجع د. عبد القادر القط،  
المرجع نفسه ص ٦٨

١٨ - أنظر : أريك فروم،  
الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت. سعد  
زهران (الكويت، عالم المعرفة  
(١٤٠)، عن المجلس الوطني  
للثقافة، أغسطس / آب، ١٩٩٠.)  
ص ٣٥، ٤٠

١٩ - أنظر أيضا جوته، قصيدة  
«لقية»، ترجمة شعرية وأخرى نثرية  
للفنان المخرج نبيل الألفي، في محاضرة  
مطبوعة لطلاب المعهد العالي للفنون  
المصرية، قسم التمثيل والإخراج  
لطلاب قسم المسرح بآداب  
الاسكندرية، د/ت.

٢٠ - راجع د. قاسم عبده،  
السابق الإشارة إليه، وراجع د. جمال  
الدين الرمادي السابق الإشارة إليه،  
وراجع د. سمير سرحان. وقد سبق  
التنويه عنه.

٢١ - راجع كارل ماركس،  
نفسه، وكذلك مكتبة ستالين : المادية  
التاريخية، دار التقدم بموسكو.

- وللمزيد يمكن الرجوع إلى ج.  
بالاندييه، «الدوافع والانماط الثقافية  
في التغير التكنولوجي» ضمن كتاب  
منظمة اليونسكو (التغير الاجتماعي  
والتنمية الاقتصادية) ت : محمود  
فتحى عمر (القاهرة مؤسسة سجل  
العرب، ١٩٦٧) وأيضا ت. س.  
اشتري، الانقلاب الصناعي في إنجلترا  
(القاهرة، مكتبة نهضة مصر،  
١٩٥٦).

وانظر ه. موس، ميلاد العصور  
الوسطى، (القاهرة، الألف كتاب  
٦٢٣، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة  
العلمية ١٩٦٧) ف ٣، ف ٨، ف  
١٥ عن التقاء الحضارتين، زوال  
الحضارات، والامبراطورية، ظهور  
الإسلام، أوروبا في مرحلة انتقال.

٢٢ - راجع د. أحمد سخسوخ،  
«برلوت بريشت الثائر المسرحي  
(الفنون) السنة السادسة العدد  
٢٣، القاهرة، اتحاد النقابات الفنية،  
فبراير، ١٩٨٥ ص ٦٦.

٢٣ - راجع : د. يسرى خميس،  
نفسه

٢٤ - راجع : د. عبد القادر  
القط، المرجع ذاته.

٢٥ - أرسطو - فن الشعر، ت.  
د. إبراهيم حمادة، الانجلو المصرية.

٢٦ - د. قاسم عبده، نفسه.

٢٧ - راجع ما كتبه، ليس  
العماري، حول الملامح الأساسية  
للدrama الأرسطية، بمجلة الأعلام  
العراقية، (بغداد، وزارة الإعلام  
العراقية).

٢٨ - راجع أحمد هاشم «المسرح  
الملحمي في مصر» (لفنون) العدد  
٣١، سبتمبر ١٩٨٦.

٢٩ - د. أبو الحسن سلام،  
«لو كوللوس والمنحنى الصاعد للمسرح  
المدرسي» (الاسكندرية جريدة  
الأيام، عن جامعة الاسكندرية،  
السنة الثالثة، العدد ١٣٩ في  
١١/٣/٩٠ والسعد ١٤٠ في  
١٨/٣/١٩٩٠. صفحة الأدب والفكر  
ص ٥.

٣٠ - د. رشاد رشدي، فن كتابة  
المصرية، (القاهرة، دار ألف

للنشر، سنة ١٩٨٥) نفسه ص ٤٧.  
٣١ - لاجوس اجري، فن الكتابة  
المصرية، ترجمة ديفي خشبة،  
(القاهرة، مطبعة نهضة مصر)

٣٢ - أنظر د. محمد مصطفى  
بدوي، دراسات في الشعر والمسرح  
(القاهرة، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب).

٣٣ - أنظر د. أبو الحسن سلام،  
المقدمة الطللية والتقدمية الدرامية في  
مسرح نجيب سرور (الاسكندرية،  
كتاب المسرح والتراث العربي - عن  
جامعة الاسكندرية، مايو ١٩٨٩،  
بمناسبة المهرجان السادس لليوم العالمي  
للمسرح).

٣٤ - أنظر : مصطفى كامل،  
مصرية. فتح الأندلس، تحقيق خيرى  
شلى (القاهرة الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، سلسلة مسرحيات عربية).  
٣٥ - أنظر د. إبراهيم حمادة،  
هوامش في الدراما والنقد، (القاهرة  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨).

٣٦ - أنظر عبد الرحمن الرافعي،  
مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية،  
(تاريخ مصر القومي من ١٨٩٢ إلى  
١٩٠٨ ط. الرابعة. مكتبة النهضة  
المصرية، ١٩٦٢).

٣٧ - المرجع السابق نفسه.

٣٨ - أنظر د. سمير سرحان،  
المرجع السابق نفسه،

٣٩ - وانظر د. محمد عنان،  
المشهد الإفتاحي في مسرحيات شكسبير،  
مجلة المسرح المصرية - تصدر عن  
مسرح الحكيم.

٤٠ - أنظر د. أبو الحسن سلام،  
المرجع السابق نفسه.

٤١ - أنظر د. إبراهيم حمادة،  
معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية  
(القاهرة، دار الشعب)

٤٢ - أنظر : نص المسرحية نفسها  
(فتح الأندلس)

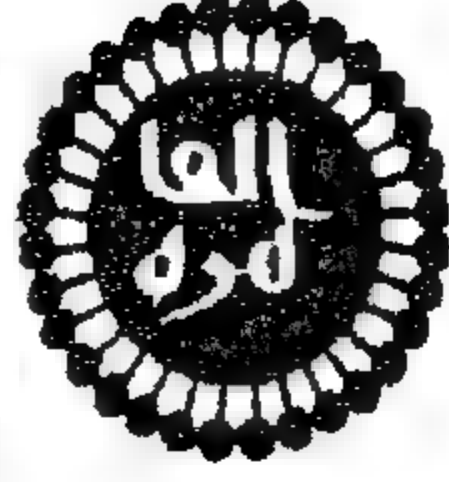
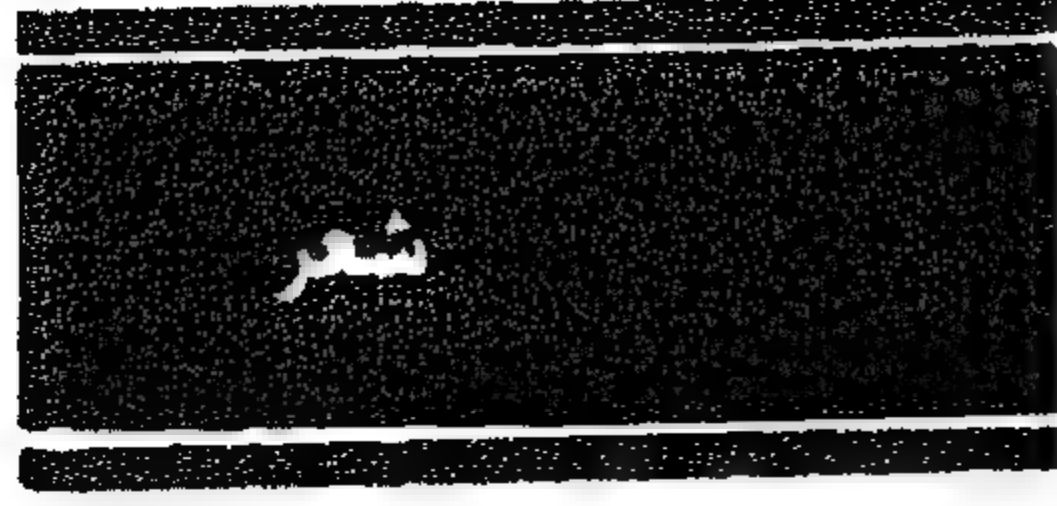
٤٣ - المصدر نفسه.

٤٤ - المصدر نفسه.

٤٥ - عرضت هذه المسرحية ضمن

عروض فرقة المسرح العالمى التابعة لهيئة  
المسرح والموسيقى والسينما في الستينيات

على مسرح سيد درويش ◆



## تنداري (٢)

### سيرة النسوة

مهدي محمد مصطفى

لم يَعُدْ ثُمَّ جَسَدٌ ،  
يَحْمِلُ الرُّوحَ الَّتِي تَتَأَيَّ عَنْ الْجُذُرَيْنِ ، عَنْ رَائِحَةِ فِي الْبَيْتِ ، كَانَ السُّورُ ، وَالْمَرْأَةُ ، وَالسُّورُ  
هُوَ الْمِيرَاثُ ، هَلْ كَانَ طَرِيقًا ، حَجَرِيًّا ... ؟ أَيْنَمَا تَعْرِفُ تَمُتْ ! قَالَتِ الْمَرْأَةُ :  
كَانَ الْعُشْبُ خُبْرًا ، لَوْ أَنَّ سَمَائِي ، وَكَانَ اللَّهُ حَطَّابًا . مَضَيْنَا بَيْنَنَا نَافِذَةً . فِي لَيْلَةٍ جَاءَ قَتِيلٌ .  
كَفَّهُ تَمْلُوءَةً بِالطِّينِ . صِرْنَا نَعْرِفُ الْمِيرَاثَ ، لَمْ نَتَّسِجْ لَهُ إِلَّا حُقُولَ الرُّوحِ . قُلْنَا . أَيْنَمَا تَنْهَضُ  
مَرَاغٍ مَا سَنَأِي .. !!

..... عَلَى رَصِيفٍ مَا . قَطَارَاتُ ، أُسَاطِيرُ .. هَلْ انتظرتِ ... ؟  
كَانَ الْوَلَدُ شَاخِصًا أَمَامَ النُّورِ .. هَلْ فَتَحَتْ بَابَهُ ... ؟  
رَأَيْتُ السُّورَ مَحْنِيًّا عَلَيْهِ ، حِينَمَا اقْتَرَبْتُ صَارَ جَسْمُهُ مَسِيرَةَ الْأَسْلَافِ .. كَيْفَ أَدْخَلُ الظَّلَامَ  
مَرَّةً أُخْرَى وَمَنْ يُرْتَقِ الْجَرَحَ إِذَنْ .. ؟ سَاجِلُ الطِّينِ الَّذِي يَمْشِي عَلَيْهِ ، وَالَّذِي أَمْشِي عَلَيْهِ ،  
ثُمَّ بَيْتٌ . أَيْضُ التَّارِيخِ ، يَتَنَّى أَيْضُ الْأَحْفَادِ ، لَكِنَّ الْخَطَا ! مِنْذُ الصَّبَاحِ ، كَيْفَ  
أَحْوَاهَا ، وَأَعْوَامِي الَّتِي تَرَكْتُهَا فِي بَثْرِهَا الْأَوَّلِي ستصحو .. ؟ لَيْكُنْ ، سَاطِرُقُ الْبَابِ الَّتِي يَعْبُرُ  
مِنْهَا الْمَيْتُونَ . أَلِجُ السُّؤَالَ مِنْ عَيْنِيهِ ؛ سَوْفَ أَنْزَعُ الْمَدِينَةَ الْأُخْرَى ، وَأَجْلِسُ أَمَامَ الْحَائِطِ  
الْمَشْرُوحِ .. وَلَيْكُنْ دَمِي فِضَاءً .

يَارْقِصَةُ الْمَطَرِ !!



فليدخل البيت من أبوابه السبعة  
نهرأ له ألف سرّ حاملاً رأسه

أين الصبي...؟

يمر الآن قرب نهاية الضحى وجلاً ، تبصر رائحة البيوت ، أين الذي كان الصبي...؟  
أخيراً صار سوراً ، له نوافذ لا يراها ، نصف منسية ، وسوف يقفز إلى رحيّ تدور إذن ،  
لا بد من رقصة أخرى لأعرف . أين كنت في الرقصة الأولى ، وأحو خطاي من سلام  
ما...؟!

.....

.....

— يا لحظك يأم . كيف وصلت هناك...؟ وكفك مملوءة بالخرافات ، والباب موصدة...؟!  
— كان الوقت قمحاً ، يتجول في غسقي ما ، أسماك ترقص والأعشاب ، فوق ظله المعكوس  
في مياه ، قدما الغامض حافيتان . ويداه شبه جريدتين يابستين ، خلفه مدن من بكاء ،  
وكانت الجنازات سرها... وكنت

- ١ — كهف الأسرار
- ٢ — خزانة الأطفال
- ٣ — حرارة الجماع
- ٤ — قناديل البيوت
- ٥ — خسران الطريق
- ٦ — فكتبت في كفى :

كلما تتجول أبعد من دفقة البدء ، أقرب من غسقي ما ، سياج يشد الطريق من القدمين إلى  
البيت كان سحيقاً هناك ، عجور تلم الخطى ، تنحني قرب شيخوخة في رداء ممزقة ، رجل  
من رعاة العناكب يعدو وراء سؤال...!

إذن في الأفق كوة ، سادخل منها ، أرى أيامي أسراراً ترتدي أسماً ، أجلس برهة ، وأنظر  
ورائي ، لماذا انفجر الأفق حينما أبصرني ، ألم الأشياء التي أعرفها؟ ، إنه السفر الهرم بين  
الشتاء والطريق .

يادرجاً حجرياً ، سدّ كوى الذاكرة الأولى . إن الأسلاف يمرون  
الليلة في كلمات ، يختبئون وراء قميصك ، تبصرهم شبحاً ،  
شبحاً ، وتنام .

في صباح سَيَّاتِي . رَأَيْتُ عَلَى الْعَتَبَاتِ . بَقَايَا نَهَارٍ . وَرَأْسًا بِلَا جَسَدٍ . نِصْفُهُ دَاخِلُ الْهَاوِيَةِ .  
نِصْفُهُ خَارِجُ الْهَاوِيَةِ . طَائِرَيْنِ يَتِيمَيْنِ عَيْنِي سُؤَالَ تَلُوْحَانِ . بَعْدَ حَنِينٍ . سَيَّاتُونِ مِنْ خَلْفِ  
أَحْزَانِهِمْ . حَامِلَيْنِ مَعَاوِلَهُمْ . كُلَّمَا اقْتَرَبُوا اخْتَفَى فَإِذَا تَعَبُوا يَلْجُونَ حِكَايَاتِهِمْ . عَنْ قِمِصٍ  
يَدُلُّ عَلَى دَرَجٍ سَوْفَ يُنْهِى الطَّرِيقَ إِلَيَّ . وَلَكِنَّهُمْ سَيَمُرُونَ مِثْلَ الْخُرَافَاتِ . أَجْسَادُهُمْ مُدُنٌ  
شِبْهُ غَارِقَةٍ فِي ظِلَالٍ وَلَنْ يَبْصُرُونِي .

عَبَرْتُ تَنْدَارِي ضُحَاهَا . شَبَابِيكُهَا ظَهِيرَةٌ حَرْبٍ . أَبْوَابُهَا نِصْفُ  
مَنْسِيَةٍ ، وَأَسْمَاؤُهَا قَرَبٌ لَيْلَةٍ تُخْتَفِي ، وَالظَّلَامُ يَفْتَحُ أَسْرَارَهَا . فَنَبْصِرُ  
قَتْلَهَا ، قَاتِلِيهَا وَرَاءَ السُّورِ الَّذِي سَوْفَ يَمْحَى .

اللَّحْظَةَ الْأُولَى خَرَجْتُ رَأَيْتُ صَرَخَتَهَا شِتَاءً آتِيًا . فَصَحَوْتُ . أَهْلًا . مَنْ ؟ أَخِيرًا ظِلِّي  
الْمَعْقُوفُ . كَيْفَ دَخَلْتُ ؟ مِنْ بَابٍ مُصْرَجَةٍ بِوَجْهِ مَيِّتٍ ؟ هَلْ أَنْتَ لَيْلٌ نَيْيَهَا ؟ أَيْنَ الْفَرَاشَاتُ  
الَّتِي قَبْلُتُهَا فَتَسَاقَطَ التَّارِيخُ مِنْ جُرْحٍ سَيَّاتِي ؟ إِنِّي أَصْحُو أَرَانِي لَحْظَةً مَقْلُوبَةً . وَنَهَايَةَ  
عَمِيَاءَ . هَلْ تَصْطَادُ شَبَاكًا مِنَ الْجُدْرَانِ . أَمْ أَرْضًا تُسَيِّجُهَا زُهُورُ الرِّغْبَةِ الْأُولَى . خُطَا الْمَوْتِ  
عَلَى دَرَجِ الظَّلَامِ ؟ عَوَاءَ نَافِذَتَيْنِ شَارِدَتَيْنِ مِنْ بَثْرِ السُّؤَالِ ؟

الدَّفْقَةُ الْأُخْرَى حَلَلْتُ . عَرَفْتُ أَنَّ سُلَالَةَ الْأَشْبَاحِ شَهْوَةٌ عَاشِقِينَ . يُسَمِّيَانِ الْأَرْضَ  
وَالْقَتْلَى . رَأَيْتُ السَّرَّ فِي جَسَدِ الطَّرِيقِ . نَجَوْتُ مِنْ أَمْوَاجِهِ . وَدَخَلْتُ فِي أَسْوَارِهِ . لَكُنِّي فِي  
مَيْتَتِي سَمِيَّتُهُ إِسْمًا . وَكَأَنَّ الْوَحْلَ يَتَّبِعُنِي . أَحَدُ أَبْصِرُ الْأَغْوَارَ أَيْنَ الْخَطْوَةُ الْأُولَى . . ؟ تُنْقَبُ  
فِي دَمِهَا عَنْ صَبَا . عَنْ ظَهِيرَةِ حُلْمٍ . فَيَلْتَصِقَانِ  
تُحَدِّقُ فِي جِسْمِهَا الْبَضِّ . تُبْصِرُ أَجْنَحَةَ الطَّيْنِ مَرْمِيَّةً وَعَلَى سَلَمِ الرِّيحِ . تَهْرُمُ أَمْطَارُهَا . فَتَعِينُ  
نَوَافِدُ شَيْخُوخَةِ اللَّيْلِ . وَالْعُنْفُ يَأْتِي .

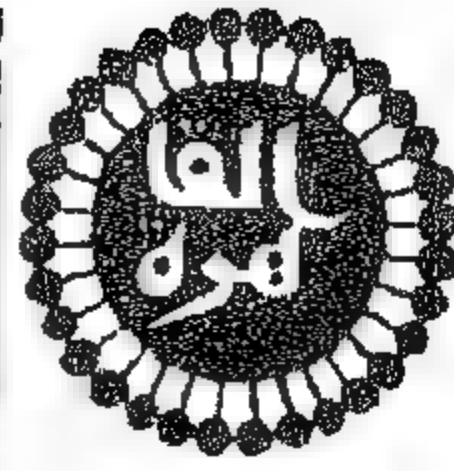
أَهْ تَنْدَارِي الْعَابِرَةَ . طِينَتِي أَخَذْتَنِي إِلَى حَاتِي . بَدَنِي كَانَ يَمْشِي أَمَامِي . دَخَلْتُ وَرَثْتُ أَيَّامَهَا . نِصْفُ مَوْتٍ  
وَنِصْفُ حَنِينٍ . يَمُرُّانِ فِي جَسَدِ غَائِبٍ .

يَا لِحُظِّكَ يَا أُمِّ ، كَيْفَ وَصَلْتَ هُنَاكَ ، وَكَفَّكَ مَمْلُوءَةً بِالْخُرَافَاتِ ، وَالْبَابُ مَوْصَدَةٌ . ◆





رسائل ومنتديات



## في ذكرى ميلاده النوبة

## زكي مبارك ونقاد عصره

أحمد حسين الطماوى

العراق، وجامعاتها، والقائه  
المحاضرات في الجامعات والندوات.  
بالإضافة إلى تنوع نتاجه الذي جمع  
بين الدراسات والنقد والابداع  
الشعري.

وإلى جانب ذلك عرف الناس في  
كتابات — بشخصيته وموطنه واعتداده  
الشديد بنفسه وأدبه وله مقالات تحمل  
عناوين طنانه مثل: «أنا الكاتب  
الأول»، «أنا نفسي»، «لن يموت زكي  
مبارك»، وقد اسرف في هذا الجانب إلى  
حد انتقاد العقاد والملازى وغيرهما له.  
فقد قال العقاد في مجلة الاثنين (ابريل  
١٩٤٣): «إن زكي مبارك هو  
موضوع زكي مبارك الوحيد وإذا ألف  
مقال في هذا الموضوع، وقرأت واحدا  
منها، ففي ذلك الكفاية كل الكفاية ولا  
نقص في الموضوع بما فات، ولم يكن

يعد زكي مبارك (٥ أغسطس  
١٨٩١ — ٢٣ يناير ١٩٥٢) من  
أصحاب الأسماء الكبيرة التي موجت  
أجواء الفكر، وقلبت أحوال الأدب  
على مدى ثلاثة عقود من الزمان،  
ويحسب من هؤلاء النقاد الذين كانت  
أصواتهم عالية، وأراؤهم ذائعة،  
وكتاباتهم موضع أنظار القراء  
والكتاب، ومما ساعد على ذبوع أفكاره  
وامتداد شهرته:

اتصاله منذ بداية حياته الأدبية  
بالصحافة السياسية والأدبية مثل البلاغ  
والرسالة والهلل وغيرها.

وعراكة المستمر مع المستشرقين  
وانكار بعض أرائهم في الأدب العربي  
وتمسكه بموقفه.

وخروجه من دائرة مصر إلى

موضوع زكى مبارك هو الوحيد لزكى مبارك كما قال العقاد ولكن كثرة كتابات زكى مبارك عن نفسه وبطريقة لافتة للنظر توحى بذلك في مجال المبالغة . ومهما يكن من أمر كتابه زكى مبارك عن نفسه فإن قراءة المواقف حياته الشخصية والأدبية وجهاده الوطني وسجنه عام ١٩١٩ وتلقيه العلم في باريس وحصوله على أكثر من دكتوراه ، وكل هذا ساعد على استطراد صيته واتساع شهرته .

\*\*\*

كان زكى مبارك ناقدا أدبيا جريئا ، في ردوده خشونة ووعورة ، وفي مناقشاته صخب وصراخ ، لا يمل من العراك والسجال ، ولا يغلف كلامه في الخصومة بالتنميق والتدليس ، وإنما هو صريح مع نفسه وصوابها ، مطيع لمواقفه عندما تشب وتثور ، وإذا كنا لانلغى دور عقله ، فإنه كان أقرب ما يكون إلى التجارب مع مشاعره الهالجة ، وانفعالاته الفائرة وليس غريبا أنه كتب عن نفسه بقلمه ( الرسالة يناير ١٩٣٩ ) : « إن في حقيقة أمرى إنسان يعيش بثورة العواطف فوق ما يعيش بقوة العقل » لذلك كان لا يتوقف في العراك إذا انتهى المدد من العقل ، وأمسك ذهنه عن تقديم الحجج ، وإنما يركن إلى السكوت إذا هدأت مشاعره ، وبردت عواطفه ، وعالج أحاسيسه بالنيل من خصمه . ومما نعت به : « الملاك الأدبى » و « المشاغب الأدبى » .

وقد قيل عنه إنه طيب القلب . ولا نشك في ذلك لأن القلب الطيب هو الذى إذا انفعل ظهر ما فيه ، ونطق بما يؤله ، ومن ثم فإن زكى مبارك ينقل عن قلبه ويترجم ما في ضميره ، أو بعبارة أخرى ترسم أعماله ، وتنعكس مشاعره في أقواله ، وغالبا ما يرد ذلك في صور نقدية حادة العبارة تحمل سمات نفسه القلقة .

مع طه حسين :

وقد أثار زكى مبارك قضايا قومية وأدبية عديدة مع خصومه . ولعل أكثر



معاركه وأشدّها كانت مع الدكتور طه حسين . فقد أعمل قلمه في بعض كتابات طه حسين وناوشه مناوشات تتسم بالعنف والغضب ، كما تتصف بالغيرة على العرب والمسلمين وتراثهم الأدبى . وقد كان طه حسين قادرا على استنفار مشاعر الجمهور بما يطرحه من بعض الآراء المستكبرة ، أو التى لا يتقبلها الناس بشيء من الارتياح . ومن هذا ما جاء في كتابه

« فى الشعر الجاهلى » بصدد الدين ، ومقولته عام ١٩٣٣ على صفحات « كوكب الشرق » من « أن المصريين قد خضعوا لضروب من البغض واللوان من العدوان جاءتهم من الفرس واليونان ، وجاءتهم من العرب والأتراك والفرنسيين » . فقد ساوى طه حسين بين العرب الذين فتحوا مصر وحكموها باسم الاسلام ونشروا فيها العدل ، والأجانب الذين طمعوا فى ثرواتها ، وتحكموا فى أهلها ، وساموها الضيم والظلم . ومن الطبيعى أن ينهض الكتاب العرب القوميين لرد قالة طه حسين ودحرها . فتصدى له كثيرون من أمثال عبد الرحمن عزام ، وعبد القادر حمزة ، والماسزنى . وفتحى رضوان ، أما السوريون فقد انتقموا من

كتب طه حسين بحرقها لتهويته من أمر العرب ، وتصغير شأنهم ، ولستأ بصدد إثارة هذه القضية مرة أخرى فقد تولت ومضى أمرها ، وهزمت آراء طه حسين ، وبقيت القومية العربية على لسان كل كاتب عربى . وإنما نذكر فى هذا السياق ما شارك به زكى مبارك فى انتقاد أقوال طه حسين ، فقد بين صاحبنا على صفحات البلاغ أن الاسلام هو دين مصر ، والعربية لغتها ومن يدعو إلى إحياء الفرعونية إنما يعمل على نبذ العربية ودين الاسلام ، وأوضح أننا حين نتكلم العربية وندين بالاسلام لا نحتاج إلى من يذكرنا بأننا عرب فنحن لغة ودينا ولكننا مصريون وطنا والذى يطالبنا بغير ذلك إنما يكابر فى الواقع » ثم قال : « ومن الخرافات التى يرددنها شباب اليوم أن مصر قد تكون عربية ديناً ولغة ولكنها فرعونية دماً . وهذه فكرة وهمية فإن مصر كانت قد اندمجت فى القومية الاسلامية وصاهرت الناس من جميع الاجناس » .

ولا يمكن دحض آراء زكى مبارك أو تعليقها ، فالفرعونية الآن لا تعدو أن تكون تاريخاً يروى ، ولا يمكن للمواطن العربى المصرى الآن أن يتخذ منها



مقومات حياته الثقافية أو الدينية . وهي جديرة بالمطالعة والتأمل والتعرف عليها في إطارها التاريخي . وهذا الموقف من الدكتور زكي مبارك جاء في الجانب السليم إذ عزز وجدان العربي المسلم ، وجلل اعتقاده بثقافته العربية وديانته الإسلامية ، وإنه من غير المتوقع أو المستطاع أن نلغى أربعة عشر قرناً من الزمان ونحى شيئاً على الستين وأفتدتنا مضى عليه آلاف السنين ولا فائدة ترجى من إحيائه غير التفتي بحضارة تولت ، ومجد زال ، وتراث غير فعال في النفوس .

واستمرت المناوشات بين زكي مبارك وطه حسين بعد ذلك ، واشتدت بعد ما أصدر زكي مبارك كتابه « النثر الفني في القرن الرابع » الذي استخف به وسنعرض له . وفي عام ١٩٣٨ نشر طه حسين كتابه الشهير « مستقبل الثقافة في مصر » وقد أثارت بعض الآراء الواردة فيه حفيظة عديدين ، وكان من بين هذه الآراء المثيرة قول طه حسين إن العقل المصري ليس عقلاً شرقياً ، وتساءل أمصر من الشرق الثقافي أم من الغرب الثقافي ؟ وقرر أن العقل المصري متصل منذ العصور الأولى بشعوب بحر الروم ، وأن مستقبل الثقافة في مصر متصل بماضيها البعيد ، وأنه ليس بين الشعوب التي نشأت حول الروم فرق عقل قوى ، وذهب إلى أن وحدة الدين واللغة لا تصلحان لتكوين دولة وحمل مصر على تبني حضارة الغرب ووجوب الصراحة والجراءة في الأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية في كل نواحي الحياة . وقد تصدى لهذا الكتاب نفر غير قليل من المفكرين الجادين ونازلوا طه حسين على صفحات الجرائد والمجلات منهم ساطع الحصري والدكتور محمد حسين ، وزكي مبارك .

وقد انتصر الأخير للعروبة والشرق والاسلام وبين لطف حسين أن الاسلام أثر في مصر أكثر مما أثرت الثقافة اليونانية ، انكر أن تكون العقلية المصرية أقرب إلى أوروبا منها إلى الشرق ، ووضح أن مصر شغلت بعلوم اليونان قروناً ولكنها لم تتذوقها ولم تفقه فلسفاتهم إلا بعد ترويض شديد ويرى

أن « العلوم التي لا تهضم إلا بعد جهد ومشقة لا تغير عقليات الشعوب وإن غيرت عقليات أفراد » ( الرسالة ٢٣ يناير ١٩٣٩ ) وأقر بأن العقلية المصرية غير العقلية اليونانية .

ولا أوجب في تنصيب نفسي حكماً بين الكاتبين الكبيرين وأناقشهما ، ولكن أجد نفسي تميل إلى ما قاله زكي مبارك لأنه يساير ما في وجداني ، ذلك أن كتب أرسطوليسست أقرب إلى نفسي من كتب الامام أبي حامد الغزالي ، كما أن اللغة العربية كانت وما زالت تربطنا بالشرق العربي ، ولا نرغب في الاسهاب لأن هذا من البدهيات التي لا تحتاج إلى اثبات ودليل .

ومن قراءة النقد الأدبي في عقود العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات نجد أن الملاحاة بين د. طه حسين ود. زكي مبارك لم تتوقف وكان الأخير لا يتورع من القول لطف حسين : « إن لم أقصر في محاربتك ولم يفتني أن أندر رجال التعليم بخطر » .

### معركة أدبية حول النثر الفني :

في عام ١٩٣١ تقدم الدكتور زكي مبارك بآطروحتة « النثر الفني في القرن الرابع » المجرى إلى جامعة السربون لنيل شهادة الدكتوراه بعد أن أمضى سبعة أعوام في تأليفها ، وطبعت في نفس السنة بالفرنسية في باريس ثم أعاد النظر فيها وأصدرها بالعربية في مجلدين عام ١٩٣٤ .

وكتاب « النثر في القرن الرابع » من الكتب البارزة والدراسات الأدبية المتميزة . وكان صاحبه يعتر به به اعتزازاً واضحاً ويرى أنه سفر متفرد أكسبه مكانة رفيعة في دنيا الأدب لذلك نراه يقول عنه في مقدمة كتابه إن هذا الكتاب أول كتاب من نوعه في اللغة العربية أو هو على الأقل أول كتاب صنف عن النثر الفني في القرن الرابع ، فهو بذلك أول منارة أقيمت لهداية السارين في غيابات ذلك العهد السحيق . وقال أيضاً عنه في صحيفة « البلاغ » [ ١٥ / ٨ / ١٩٣٥ ] « إن

أعظم منصب في الجامعة لا ينيلني من المجد ما أنالني كتاب النثر الفني وستبید أحجار الجامعة المصرية وتبید ذكريات ثم يبقى ذلك الكتاب على مر الزمان » .

وعندما صدر الكتاب أهمله طه حسين واستخف به وقال عنه « كتاب من الكتب أخرجه كاتب من الكتب » وقول طه حسين صحيح في عمومته « فالنثر الفني » فعلاً كتاب من عشرات الكتب المؤلفة ، وصاحبه كاتب من عشرات الكتاب المؤلفين . ولكن هل هذا ما يعنيه طه حسين ؟ إن العبارة تعني أن النثر الفني كتاب غير متميز وصاحبه غير ممتاز ، والكتاب غير جدير بالاحتفال به والاشارة بسدوره ومضمونه ، وفي هذا ما ينغص زكي مبارك أشد التنغص ويخاصة أنه يعتر به على نحو ما المحنا . ومن هنا تجددت المعارك بين الكاتبين الكبيرين .

وتكمن أهمية الكتاب في أنه سد فراغاً واسعاً في دراسة النثر في الفني العربي زمن ظهوره . فقد كانت الكتابات قليلة إلى حد كبير عن النثر والمرسلين . إذ انصرف معظم الكتاب إلى الشعر والشعراء ، فكتب طه حسين رسالته عن أبي العلاء ، وقدم المازني مقالات كثيرة عن ابن الرومي وتبعه العقاد بكتاب عن ابن الرومي ، أما المتنبي فقد كان قاسماً مشتركاً بين عدد غير قليل من الأدباء . وقد تفنن الدارسون في دراساتهم عن الشعر وقدموا نظرات ونظريات نقدية وأدبية في هذا المجال ، وهناك من أعلن أن حياة الشاعر تستقي من شعره ، وهناك من تجاوز النظرة النفسية في درس الشعراء إلى النظرة الفنية إلى آخر ما قيل في الشعر والشعراء بينما قصرت الجهود بعض الشيء في دراسة النثر القديم مع الأخذ في الاعتبار دراسات جرجي زيدان في تاريخ أداب اللغة العربية ومن تبعه من أمثال مصطفى صادق الرافعي وروحي الخالدي ، بالإضافة إلى ما نطالعه بين حين وحين عن نثر الجاحظ وأبي حيان ورسائل الصابي وغيرهم . ولكن دراسة علمية منظمة ومنهجية إلى حد كبير مثل كتاب « النثر

الفنى فى القرن الرابع ، لم تكن موجودة فجاء هذا الكتاب ليملأ هوة ويلفت الانظار إلى أهمية الدراسات النثرية بترتيب محدد ، وطريقة معينة مع القاء الاضواء الكاشفة ، والتعليقات الهادية .

وقد تتبع زكى مبارك تطور النثر الفنى منذ الجاهلية إلى عصر النبوة فى الفصل الأول . وبين أن للعرب قبل الاسلام نثرا فنيا يلائم طباعهم السليمة ، وأذهانهم الصافية ، ولكنه ضاع لأسباب كثيرة أهمها نفى الأمية وعدم التدوين ، وألح على أن ما ورد من نثر الجاهلية فى الكتب القديمة موضوع ومتحل ، وتساءل قائلا : « قلنا إنه كان للعرب نثر فنى فى الجاهلية ثم عدنا فاثبتنا أن شواهد ذلك النثر ليست صحيحة لأنها فى مجملها من صنع الراوة ، فكيف يستقيم مع ذلك ما نراه من أنه كان للعرب نثر قبل الاسلام ؟ » وأضاف : « فليعلم القارئ أن لدينا شاهدا من شواهد النثر الجاهل يصح الاعتماد عليه وهو القرآن ، ومجمل رأيه أن القرآن يعطينا صورة للنثر الجاهل .

وهنا وقع زكى مبارك فى المحذور مما أثار عليه حفيظة عدد من النقاد والدارسين كان أولهم المستشرق « مرسية » استأذه فى السربون والذى كان يرى أن النثر الفنى العربى بدأ بابن المقفع ، وسأير طه حسين المستشرق « مرسية » فى اتجاهه ، وذهب إلى القول بأن القرآن ليس شعرا أو نثرا وإنما هو قرآن ، ورد عليه محمد فريد وجدى بأن القرآن وحى سماوى وكتاب معجز ، وإذا لم نعثر على نصوص نثرية فنية فى الجاهلية فلا يجوز السؤال عنها أو البحث فيها ، وتصدى له لطفى جمعه بقوله إن العرب فى الجاهلية لم تكن لهم مؤهلات المدنية والنهضة . واتهمه عبد المتعال الصعبدى بالشعوبية ورأى أن زكى مبارك يستطيع أن يقيس على كلام البشر مثل خطيب الرسول ﷺ والصحابه وينحى القرآن الكريم جانبا .

وقد أصر زكى مبارك على رأيه وأثبت فى كتابه الفصل الخاص بهذا الموضوع

الشائك ، والذى لا يتقبله منه المسلمون . وربما كان زكى مبارك يبغى شهرة واسعة من وراء هذا الرأى المتعلق بصميم الدين الاسلامى مثل الشهرة الداوية التى حظى بها طه حسين عندما أعلن آراء نبذها المسلمون فى كتابه « فى الشعر الجاهلى » . إلا أن كلام زكى مبارك عن اعتبار القرآن الكريم صورة من صور النثر الجاهلى لم تدر حول معركة صاخبة صارخة مثل تلك التى دارت حول كتاب طه حسين سالف الذكر .

والمعجبون بزكى مبارك يشيدون بموقفه من المستشرقين وبخاصة « مرسية » ويفاضون بأنه عارضهم وانتقدهم ودون فى كتابه أن النثر الفنى عرفه عرب الجاهلية بعكس ما يقول به المستشرقون من أن العرب لم يعرفوا النثر إلا عن طريق الفرس فى أوائل الاسلام . ويقول الاستاذ محمد محمود رضوان فى كتابه عن زكى مبارك : « رد على المستشرقين ودحض آراءهم بالأدلة والبراهين الدامغة » . وهذا يعنى أن الاستاذ رضوان يؤيد زكى مبارك فى أن القرآن صوره من صور النثر فى الجاهلية . وهو رأى غير مقنع وليست براهين زكى مبارك فوق النقد ، وما يحمد عليه صاحب كتاب النثر الفنى هو استعداده لمنازلة اسانذته المستشرقين وجراته على مخالفتهم ، ولكن كنا نتمنى أن يكون ذلك فى غير هذا الموضوع الحساس . وسيمضى النثر الفنى هو وليد العصر الاسلامى الأول حتى نكتشف نصوص نثرية جاهلية لا يرقى اليها الشك .

أما بقية كتاب زكى مبارك فى فصوله الأخرى فتعد دراسة جادة ممتعة يظهر فيها خصائص النثر الفنى فى القرن الرابع وتطوره وتنقله من فترة إلى فترة حتى استقر على وضع معين . ومن هذه الخصائص التزام الكتاب بالسجع فى الرسائل وحرصهم على تضمين الرسائل بالأمثال وترصيعها بالشعر كما أنهم نقلوا إلى النثر مزايا الشعر من استعارات وتشبيهات وخيالات وصار النثر وعاءا لتقييد الخواطر النفسية والملاحظات الفنية . وتناول مبارك فى كتابه

موضوعات عدة وفصل فيها القول بالشواهد ومن هذه الموضوعات الفكاهات والنسيب وأدب الرسائل وكتاب الأخبار والأقاصيص . علاوة على أنه صحح معلومات خاطئة منها أن الأدباء كانوا يعتقدون أن « رسالة الغفران » هى أول ملهاة فى العربية وأن ابن شهيد سحاكى المعرى فيها حين وضع رسالة « التوايح والزوايح » فعكس زكى مبارك المسألة ووضح أن ابن شهيد ألف رسالته قبل المعرى بنحو عقدين من الزمان ، وأن المعرى هو الذى سحاكى ابن شهيد . وكان المعتقد أن الحريرى هو مبتدع فن المقامة فبين أن الأصل فى ذلك أحاديث ابن دريد . . إلى آخره .

وعلى أية حال فإن هذا الكتاب يحسب لزكى مبارك ، فقد وضع أمام القراء صورة زاهرة لنثر القرن الرابع الهجرى ، ولا نظيره فى موضوعه زمن تأليفه ، وهو مرجع هام لدراسة تلك الفترة وأعلامها وطرقهم فى الصياغة النثرية .

\*\*\*

#### مبارك نقدية أخرى :

ويبدو أن الدكتور زكى مبارك من طراز الناس القلقين ، فقد كان معظم الوقت لا يبدأ قلمه ، أو يسكت لسانه إلا إذا أصلى خصمه نارا حامية ، وكشف مثالبه ، وعرى عيوب كتاباته ، سلاحه فى هذا ثقافته ، وثقته فى نفسه وعلمه ، وعدته قلمه الماضى ، واسلوبه الحاد أو عبارته الساخرة . وكثيرا ما كان يتفجر فى غضب ، ويسأير فطرته دون التبصر بالعواقب أو تقدير النتائج على نحو ما نعرف من قصته مع طه حسين وفصله من الجامعة .

وبالرغم من الانتقادات التى وجهت لزكى مبارك فى موقفه من اعتبار القرآن صورة من صور النثر الجاهلى . وبالرغم من موقفه من الامام أبى حامد الغزالى فى كتابه « الاخلاق عند الغزالى » والمؤاخذات التى وجهها الكتاب اليه ، فإنه كان فى اغلب الاحيان مع العروبة والقومية والوطنية المصرية ، والديانة الاسلامية ، من منطلق الايمان بصحة



كل هذا ، فلا جرم أن رأيناه يوظف مواهبه ومحاسنه العاطفية إلى ما يعتقد أنه حق ، ويناطح في سبيل ذلك من تسول له نفسه أن ينال من تلك القضايا ، أو يفسد النفوس بالثقافة الغريبة الهدامة .

وعندما قال أحمد زكي أبو شادي إن « فرويد » رسول جديد هاجمه زكي مبارك وبين أن فلسفة فرويد تحكمها الغريزة الجنسية ، ورأى أنها ليست أساس المعاملات بين الناس كما يزعم عالم النفس الكبير . ومع زكي مبارك الحق لأن الجنس ليس هو الواقع الوحيد أو الأقوى إلى حركة والسعى . ويجب على الذين يشرحون نظرية فرويد في الجنس أن يعملوا على تهذيب الغريزة الجنسية بتوجيه المرء إلى نشاطات مفيدة تعمل على صفله وهو موقف من لون هدام من الثقافة الأوروبية يحسب لزكي مبارك ويحمد عليه .

ولزكي مبارك وقفه مع سلامه موسى سجلها في كتابه « الاسماء والاحاديث » إذ ذهب سلامة موسى إلى أن غاية الأدب هي توجيه الحياة الاجتماعية ، وأدري بالأدب القديم ( أي التراث العربي ) وقا بأن الأدب الحديث أنفع . فقد رد عليه زكي مبارك وفند دعواه وبين أن سلامه موسى يعنى بالأدب الفرعوني مع أنه قديم جدا . ومن أقوال مبارك أن الأدب وثيقة تعكس مظاهر الحياة الاجتماعية وتسجلها وقد يصير دستوراً تخضع له الحياة ، وبرز أن الأديب من أهل الكفاح ومن ثم فهو قوة لها خطرها وأثرها في الحياة الاجتماعية ، وطلب من سلامة موسى أن يراجع الآداب القديمة والحديثة لتبين فيها أزمت القلوب والنفوس والعقول ، ووصف سلامة موسى بأنه كاتب اجتماعي وليس أدبيا وبين أن اللغة عنده لا تعنى إلا التفاهم ومن هنا فالتائق فيها يعده إسرافا ، ووضح أن « الأدب القديم لا يمكن أن يحتل رأسا مثل رأس سلامة موسى » وهي آراء صحيحة فلم يكن الأدب في فترة من الفترات بعيدا عن الحياة الاجتماعية سواء كان قديما أم حديثا ، كما أن الأدب العربي الاسلامي مازال له تأثير

على النفوس فكيف نعف عن دراسته ؟

وبعض معارك زكي مبارك النقدية ترينا إلى حد كبير كيف كان النقد في تلك الفترة يجمع بين النقد الأدبي والتجريح الشخصي ويستخدم الناقد السخرية والتهكم ويعدد عيوب خصمه الشخصية في استعلاء ، ويذهب كثير من الحديث في غير موضوعات النقد النزية والآداب . ومن هذا معركة جرت بين زكي مبارك وأحمد زكي باشا شيخ العروبة . فقد اشتبك الاثنان حول شرح بردة البوصيري . إذ ذهب زكي باشا إلى أن شارحها هو الشيخ سليم البشري ، وقال زكي مبارك إن شارحها ابنه عبد العزيز البشري تحت إشراف أبيه ، وتطور الأمر بينهما إلى حد بعيد فراح كل منهما يعير الآخر بماضيه ، وجاءت عناوين المقالات ساخرة . واتهم زكي باشا الدكتور زكي مبارك بأنه لا يعرف شيئا ويجب أن يعرف ويفيق ، وجاء في مقال له بعنوان « خم النوم .. صبح النوم » : « يمينا بالله لولا الدكتور أحمد عيسى لما كنت قرأت كلمتك الجافة الجاحفة عن استاذك الذي رباك وأحسن تأديبك في الجامعة أيام كنت أنت متوجا بالعمامة الناصعة البياض فيارحمة الله على تلك العمامة وما كان تحتها من أدب وباخية الأمل فيما آلت اليه في صورة البرنيطة المطربشة ثم الطربوش المبرنط » .

وكان زكي مبارك أكثر من ند لزكي باشا فقد رد عليه بمقال جاء تحت عنوان « خم النوم باشا » وما ورد فيه : كنا نظن أن الأدب البارع الذي يظهر في مقالات شيخ العروبة فن جديد بدر منه أيام الشيخوخة ، ولكن يظهر أن هذا الأدب كان من صفاته لعهد الطفولة ، فقد حدثنا حفظه الله انه استباح أن يقول لاستاذة في المدرسة التجهيزية ما عندكش مرايه

وما قاله زكي مبارك في مجال التهكم والزراية بشيخ العروبة أن له مؤلفات سردها على هذا النحو الساخر :

● القول الكاشف في القول الناشف

● التحفة البهية في الكبد المشوية  
● اتخاف الخلق بأخبار باب الخرق  
● البرج والجوى في بنات الهوى وإلى آخره .

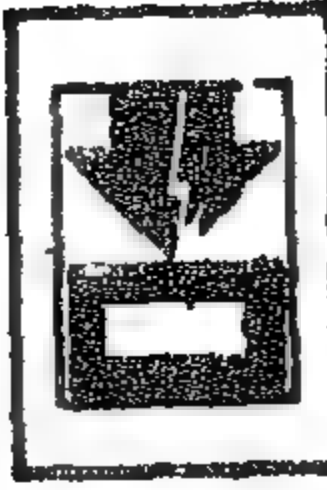
وكان رد زكي باشا : « إنه يزعم أن صنعت كتابا في القول الناشف . برضك يامبارك تموت في هذا القول ، ولا يصدق عنه صدود ، وتنسب إلى التحفة البهية في الكبد المشوية . ياكبدى عليك يامبارك حينما كنت تجرى ليلا في درب المش وراء جابر الذي يبيع الكبد وأنت لا تزال تحلم بها وتتصور أنها أكل الملوك »

ولاندى كيف أنزلق شيخ العروبة أحمد زكي باشا إلى هذا المنزلق ، وطاوع هواه ، وكتب بهذا الاسلوب الساقط وهو الرجل العالم الوقور وصاحب المناصب الرفيعة . ولكن هذه المعركة ترينا صفحة من صفحات النقد منذ جيلين . وأهم ما يسترعى الانتباه أن الاثنان تركا الموضوع الأصلي وهو من صاحب شرح بردة البوصيري ودخلا في مزاح ساخر ، وهزل مضحك ، وعبث عقيم ، وقالوا ما يقوله أولاد الشوارع والسوقيون ، فعير كل منهما الآخر بماضيه . وأين هذا ؟ على صفحات جريدية سياسية ذائعة بين الجمهور هي « البلاغ » عام ١٩٣٢ . وليس هذا من النقد الأدبي أو غير الأدبي في شيء .

على هذا النحو كانت معارك زكي مبارك النقدية مزيجا من الموضوعية والذاتية ، قد تغلب الموضوعية على الذاتية في موقف ، ولكن الذاتية تتغلب على الموضوعية في معظم المواقف ، وربما يكون مرد هذا إلى احساسه الزائد بقيمته الأدبية ، ونكران نقاد عصره له ولدوره ، وعلى أية حال فإن قول زكي مبارك : « إن مشاغباتي ايقظت الحياة الأدبية بضع سنوات » له نصيب من الصحة لأنه نازل كثيرين من أمثال العقاد وأحمد أمين . وعبد الله عفيفي والمازني وغير من أشرنا اليهم . والنقاش مع كل هؤلاء لابد أن يحرك الرواقد ، وينشط الأذهان . وحياة أدبية بغير حوار وعراك هي حياة راكدة خاملة كالتى نحياها في هذه الأيام ◆



رسائل ومنايعات



# مهرجان المركز الكاثوليكي للسينما المصرية التاسع والثلاثون

ياقوت الديب

من بين المهرجانات السينمائية على المستويين: العالمى، والمحلى يبرز مهرجان المركز الكاثوليكي للسينما المصرية متفرداً بقياس قيمة الفيلم السينمائى قياساً أخلاقياً يستند إلى ما يحمله هذا الفيلم أو ذاك من قيم تكرر المحبة والسلام، وتدعو للرحمة والعدل، وتدفع للتعاطف والأخاء بين البشر جميعاً. ولعل هذا المعيار الخاص للقياس والحكم القيمى، ينحى جانبا معايير أخرى — وعلى وجه التحديد المعيار الجمالى — لذا تبرز وجهات نظر بين النقاد، تختلف أو تتباين حول هذا الأسلوب من الحكم على الفيلم

السينمائى، الذى لا يمكن أن نفضل فى حكمنا عليه بين جانبيه: الموضوعى، والجمالى هذا الفصل التعسفى، خاصة أننا أمام مهرجان يمنح جوائز، وشهادات تقدير، وجوائز خاصة... لكن ليقى لهذا المهرجان علامته المتميزة تطبيقاً لفلسفة صاحب فكرة إقامته المؤرخ السينمائى الراحل فريد المزاوى، والى تقضى بتشجيع العاملين فى الحقل السينمائى على الاهتمام بالقيم الخلقية والانسانية، وكذا وفاء لهذا الرجل الذى أعطى الكثير للسينما المصرية منذ بداياتها وحتى رحيله، فى أدب وتواضع، وبحب كبير لهذا الفن طوال عشرات السنين.

ويأتى مهرجان هذا العام (١٩٩١) — التاسع والثلاثون — إضافة نوعية جديدة لمسيرة المركز الكاثوليكي المصرى، فى أداء رسالته لإثارة الحس الأخلاقى والانسانى لدى مبدعى السينما عندنا، فى مواجهة الكم الغالب من الأفلام الرديئة والمسقة التى تهبط بمستوى الذوق العام لأسفل سافلين، والى يتم انتاجها من قبل تجار لا علاقة لهم بالسينما أو بالثقافة بأى شكل من الاشكال دون وازع لضمير، أو تحكيم لعقل، أو استناد لمنطق أخلاقى يسمو بالنفس البشرية فوق غرائزها الدنيا، أو تطلعاتها الهدامة... وهذه الأفلام لازالت — للأسف — تشكل كم الانتاج السينمائى الاعظم فى مصر. والى اصطلاح على تسميتها بـ «أفلام المقاولات» سيئة السمعة والصيت، وضبعة المستوى الفنى، والفكرى.

ومن بين حوالى ٦٥ فيلماً روائياً — تم انتاجها خلال عام ١٩٩٠ — وقع الاختيار على ترشيح خمسة أفلام فقط، لجوائز المهرجانات المختلفة، رأت اللجنة أنها تحمل دعوات أخلاقية وانسانية تتفق وطبيعة رسالة هذا المهرجان... وهذه الأفلام هى: «البيضة والحجر» من اخراج على عبد الخالق، «الذل» اخراج محمد النجار، «سيداتى أنسا» اخراج رافت الميهى، «صائد الاحلام» اخراج انعام محمد على — انتاج أفلام التلفزيون، وأخيراً فيلم «سوبر ماركت» اخراج محمد خان.

يبقى أن نشير إلى هذه الأفلام — فى عجلة سريعة — لعلنا نستخلص منها ما تدعو اليه من قيم اخلاقية وانسانية. بغض النظر عن الخوض فى رؤية الجانب الجمالى، والى لا مجال هنا للخوض فيها، متفقين بذلك مع طبيعة المهرجان وفلسفته.

- فيلم «البيضة والحجر»
- اخراج: على عبد الخالق
- تأليف: محمود أبو زيد.
- تصوير: سعيد شيمى
- مونتاج: حسن عفيفى
- ديكور: محمود محسن





بالمادة قيمة ، ما هو الا نتاج أوضاع اقتصادية معكوسة .. مجتمع ضرب بعرض الحائط كل التقاليد والاعراف الاجتماعية .. مجتمع أصبح كل غالبية افراده لا يشغلهم سوى اشباع بطونهم ولا غير ، وفي سبيل تحقيق ذلك يصبح ارتكاب الأثام مباح ، وفعل الحماقات وارد ... إذن علينا ان نعيد حساباتنا في كل شيء قبل استفحال هذه الحال ، وقبل ان نفكر جدياً لافتتازياً في حلول تدور في اطار ما يفكر فيه رأفت الميهي ، نخرج هذه الفتنازيا السينمائية ، الخالصة المصرية .. ولعلنا نفيق !!

● فيلم « صائد الأحلام » .

● إخراج : انعام محمد علي

● قصة : عبد الوهاب مطاوع

● سيناريو وحوار : محمد

حلمي هلال

● مونتاج : حسين عفيفي

● موسيقى : —

● تصوير : محمود عبد السميع

● ديكور : امينة حسن

● — : رواية بياض

● بطولة : محمود عبد

العليم ، صابرين ، عبد الله

محمود ، حنان شوقي ، مخلص

البحيري .

ستصبح قضية سيطرة المال على سلوكيات الإنسان وتصرفاته الشغل الشاغل لدى الجادين من مبدعي السينما عندنا ولسنوات طوال قادمة ، بعد أن تحول النضال اليومي للإنسان لا يخرج عن اطار البحث عن لقمة عيش تقيه قرصة الجوع ، وشربة ماء تملأ فراغاً من معدته ، وخرقه يستر بها عورته .. إنها قضية الفقر التي يعيشها قطاع عريض من المجتمع أمام غلبة المال وسيطرته على كل المقدرات ، وتحطيمه لكل القيم الأخلاقية ، وبشه لروح النزعات العدوانية .

وفي « صائد الاحلام » لانعام محمد علي ، يركز الفيلم على قضية الصراع بين : العلم ، والمال ، ومحاولة كل منها

السيطرة على الآخر .. صراع بين علم تحميم على أصحابه سحابات الفقر والعوز والقهر النفسي ، ومال جاهل يتمتع أصحابه بكل المذات المحلل منها والمحرم .. صراع غير متكافئ ، لذا يصبح المنطق في نتيجته تغلب المال على العلم ، ولما لا ؟ مادمننا في مجتمع يحترم الأول وينظر بازدراء للآخر !!

وفي الفيلم ترصد المخرجة بذكاء ودهاء فني التفاصيل الدقيقة للصراع بين العلم والمال ونتائجه الوخيمة .. هذا الصراع الذي ينثر شظايا المدمرة ، وسمومه القاتلة هنا وهناك ، تخريباً للعقول ، وتحطياً لكل العواطف النبيلة ، والاحاسيس الانسانية ، والقيم العليا .. انه ناقوس الخطر الذي يقرعه صانعوا الفيلم ( مخرجته . ومؤلف قصة ، وكاتب السيناريو والحوار له ، في توليفة فنية متميزة تفوق فيها الجانبيين : الموضوعي ( الفكري ) ، والجنال ( التقني ) ، ولتينا نتعظ !!

● فيلم « سوبر ماركت »

● إخراج : محمد خان

● قصة : عاصم توفيق ، محمد

خان

● سيناريو وحوار : عاصم

توفيق

● تصوير : كمال عبد العزيز

( أول عمل كمدير للتصوير )

● مونتاج : نادية شكري

● ديكور : —

● موسيقى : كمال بكير

● بطولة : محمود عبد

العليم ، نجلاء فتحي ، عادل

أدهم .

المفترض في ممارستنا لنشاط حياتنا اليومي ، أن يذهب الإنسان ليتسوق بعض حاجياته مما يسمى اليوم بـ « السوبر ماركت » بلغة الفرنجة والمتفرنجين .. لكن أن يذهب لشراء انسان آخر ، هنا تكون المصيبة أو الطامة الكبرى . حول هذه القضية الاخلاقية تدور كاميرات السينما هنا ،

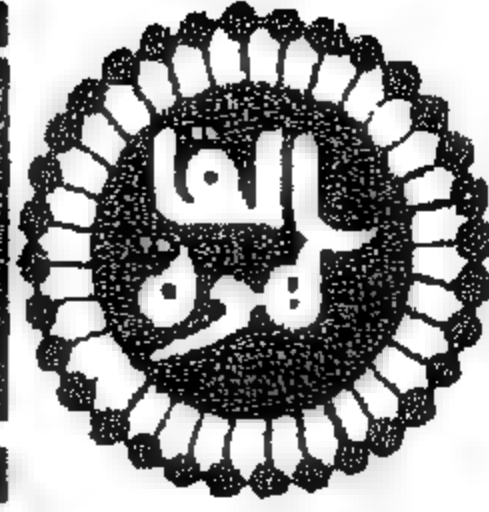
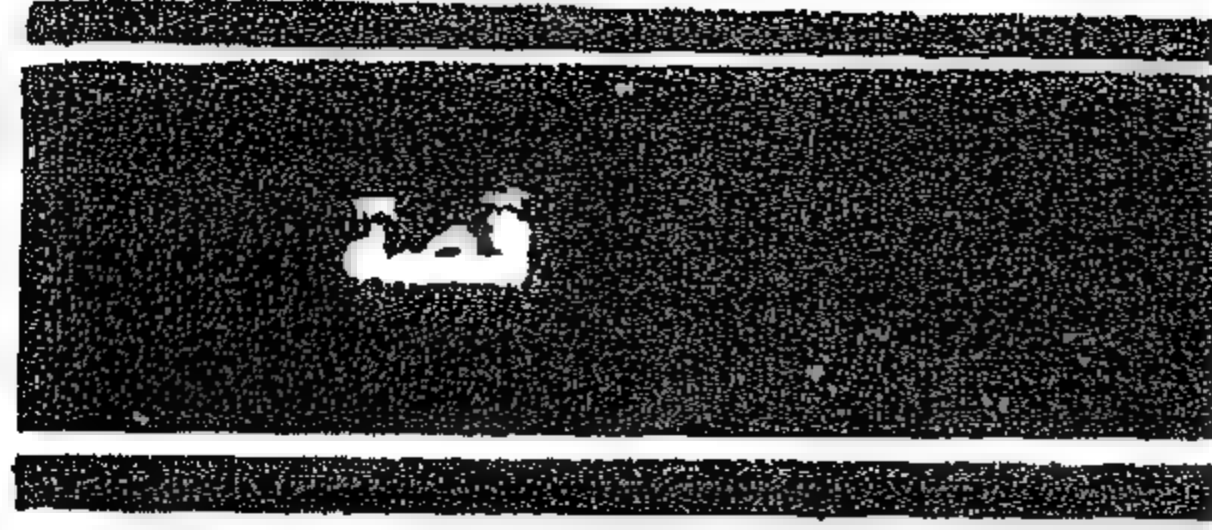
وهناك لتصوير لنا بشاعة هذا الجرم بكل دقائقه وتفصيلاته ، وتعقيداته وتشابكاته ، في محاولة منها للكشف عن المسببات التي أوصلتنا في مجتمع اليوم لحالة من التردى الاخلاقي ، والسقوط في برائن طغيان المادة بصورة لم يسبق لها مثيل .

والفيلم يطرح هذه القضية ، من خلال تصويره ، « سوبر مان » ثرى انتهج لنفسه فلسفة تقول بأنه « إذا أردت ان تصبح مليونيراً ، فعليك أولاً أن تتنازل أخلاقياً !! تلك المقولة التي يحاول — بلا ياس أو ملل — الانتصار لها أمام حاجة الآخرين للمال ، وحلمهم بتملكه وعلى حساب أى شيء ، ليكون بانتظارهم السقوط المين في هاوية الفساد والانحلال الخلقي ، وتكون النتيجة فقدان الهوية والذات ، وفقدان الثقة بالنفس والانصياع لاهواء المادة ومغرياتها اللعينة .

وبحسب للفيلم ابرازه للجوانب الخيرة في الإنسان ، وتصديده لكل مغريات المادة ، مهما كانت النتائج ، ومهما جابهت من معارك وضغوط نفسية ، وبحسب لصناعة ( مخرجة محمد خان ) ومؤلفه عاصم توفيق ، ومنتجته ( نجلاء فتحي ) انتصارهم لكل القيم الانسانية والخلقية العليا وطرحهم لهذه القضية بهذا الشكل السينمائي الجيد المكتمل الجوانب ، ورفضهم فكرة أن يصبح الإنسان سلعة تباع في « سوبر ماركت » !!

هذا واختتم المهرجان بتوزيع جوائزه السنوية ، والتي أقرتها لجنة التحكيم برئاسة الناقد والمؤرخ السينمائي أحمد الحضري ، وعضوية النقاد : خيرية البشلاوي ، ومصطفى عبد الوهاب ، ويعقوب وهبي ، ايريس نظمي ، والفنانة فردوس عبد الحميد . وقد فاز فيلم « سوبر ماركت » بجائزة أحسن فيلم . كذلك فاز فيلم « صائد الاحلام » بجائزة أفلام التلفزيون ، وفيلم « سيداتي آنساتي » جائزة الجمهور إلى جانب تكريم بعض قيادات الفن والثقافة في مصر ◆





## ثلاث قصص قصيرة

كانت ما تزال واقفة في مكانها ، وكانت ملاحظها — على الرغم من جمودها — تشي بما في داخلها . لم يكن متأكداً ما إذا كانت قد سمعت سؤاله أم لم تسمع ؟ هل يعيد التساؤل أم يكتفى بالصمت ؟ لم تبدر منها أية علامة . خطأ نحوها خطوة . كانت خطوة مترددة ، خالية من الثقة ، وابتنائه رعدة سحرته في مكانه ، أما هي فلم تكن قد تحركت بعد ، فعاد يحاول أن يخطو ثانية . لم تسعه ساقاه ، والتصقت قدماه بالأرض ، وكأنه قد استحال إلى كتلة مصبوبة من الحديد . رفعت يديها وأزاحت بكفها خصلة الشعر ، فسقط الضوء كله على صفحة الوجه فأناره في وضوح . ليس ثمة شك فيما يرى ، وهل يستطيع أن يشك ؟ إذا اقترب خطوة أخرى ، كان ذلك دليلاً على أن التقارب ممكن ، ولكن كيف له أن يتحرك ؟ سيحاول أن يرفع من نبرات صوته ، سيجعل من الكلمات دعوة صريحة ، سيتغلغل بها إلى نفسها ، ثم ، ثم ينطلق قائلاً كل ما يعن له . ولكنه لم يقل ، لا يدري ما الذي حدث بالضبط ؟ سقطت عيناه على الصورة من جديد . اليد الرخصة تدعوه ، والوجه الصغير يناديه ، وهو بينهما مشدود بخيط يتجاذبه ولا يستطيع أن يستقر . عليه أن يتأكد مما يرى . إذا ما تقدم خطوة أو خطوتين فقد يسهل عليه أن يلامس اليد ، أو يربت على الخد ، وأن . . وجهها يلتفت إليه . الآن ربما صار له وجوده عندها . ليس عليه إلا أن يتسلل مقرباً . الإبتسامة ضرورية ، وعليه أن يرسمها بدقة ، وأن يضيف عليها البراءة والصدق والعفوية . تسلفت إلى انفه الرائحة العطرة . لم يعد من مفر . إما أن يسأل ، وإما أن يصمت إلى الأبد . لا حاجز الآن . تلاشت المسافة . الوجه في الوجه . وفي اللحظة التالية ، سترفع الأستار ، وتنعدم الحجب وتتكشف الحقيقة بلامواربة أو زيف . ستكون تلك هي البداية :

— هل تعجبك الصورة ؟

مضت ثانية ، شعر بها أزماناً مطاولة ، ثم جاءه الرد قاطعاً باتراً ، وهي تشيح بوجهها عنه متباعدة :  
— كلا ، إنها لا تعجبني .

### مصطفى أبو النصر

#### ١ - « عكس الصورة »

رفع عينيه ، وعندئذ اتضحت له الصورة . رفت على شفثيه ابتسامة وهو يمسك باليد الصغيرة الغضة . تأمل النغازات في ظاهرها ، ثم ربت عليها — في رقة — بيده الأخرى . كان الشعر متهدلاً على الجانبين ، وخصلة على الجبهة تخفي الحاجب الأيسر . وجزءاً من الخد . الأنف صغير . ينتهي باستدارة طفيفة .

ها هو ذا يبتعد ، ليعيد النظر من مسافة معقولة . ليس هذا هو ما يريده ، وهو متأكد من أن ما يراه ليس هو الحقيقة .

كانت تقف بجانبه ، ولكن على بعد خطوتين تقريباً . ربما لمح على شفثيه ابتسامة ، وربما خيل إليه ذلك . اغتصب هو الآخر ابتسامة ، ظن أنه يبادلها إياها ، ولكنها استدارت ، فبدأ له ظهرها خالياً من المعنى .

بعد محاولة يائسة منه ، عاد ينظر إليها ، إلا أنها كانت غائبة عنه . هل كانت تعي وجوده — تراهي له أن عيونها قد التفتت في ومضة . كانت لحظة خاطفة ، لا تدرك إلا بالحس المرهف ، ولكن التواصل كان قد بدأ ، فاقترب في خطى حثيثة . كان في هذه المرة ، أكثر شجاعة . وتملكته الثقة ، فانهار الحاجز الضخم الذي كان قد شعر بوجوده في البداية . هم أن يسأل ، ولكنه تراجع ، ظلت اللحظة الجامدة كما هي . توقف الزمن ، فازدادت الأغوار عمقاً واتساعاً ، ولكن العيون كانت قد أفصححت عن كل شيء . ابتدأ الحوار الصامت بينهما فيما يشبه الهمس تحت الماء . أخذت الأنفاس تتردد ، ولكن في صعوبة بالغة . تمكن في النهاية أن يلقي بالسؤال ، ولكن في صوت مرتعش : « ماذا ؟ هل أستطيع أن أسأل ؟ » .

عندما اقترب منها ، كان الصوت يأتيه من أعماقه . وقف كما اعتاد دائماً : في المواجهة فكر في أن يقول ما يخطر على باله ، ولكن نظراتها شلّت قدرته على النطق . فتح فمه وأغلقه عدة مرات في كل مرة ، كانت الكلمات تكاد تطفّر من بين شفتيه ، ولكن لا تلبث أن تنوب كقطعة هشة من السكر .

حاولت أن تشجعه . ابتسمت ، ربما تكون قد أبدت دلالة واضحة . من المحتمل أن يكون قد فهم من ذلك الدعوة الصريحة . كيف يمكن لمثل هذا الموقف ، أن يتفجر عما في داخله ؟

في محاولة للاقتراب ، هزته اللحظة ، فتمتم بما هو غير مفهوم ، وإذا قربت أذنها لتحقيق مما يقول ، كانت يده ترحف كالخية ، ولكنها تجمدت ، واستحالت إلى قطعة من خشب . كان صوتها يصل إليه كهمس بعيد ، لا يكاد يبين ، ومع ذلك فقد شعر بالكلمات تداعب أذنه كما لو أن غملة ترحف إلى داخلها .

التفتت إليه وفي عينيها تساؤل . عليه أن يفتح صدره ، ويقدم ما فيه — على كفيه — بين يديها . حين فكر في ذلك ،



كانت — هي — أيضاً تبحث عن الكلمة ، ولكن المعاني — وحدها — هي التي شعت في عقليهما دون أن تنزل إلى الألفاظ . بدت الإبتسامة — على وجهها — سافرة ، وكانت مشحونة بالمعاني . من جهته ، أدرك أن اللحظة إن فلتت من بين أصابعه ، فقد أضاعها إلى الأبد .

ظلت العيون متلاقية ، والشفاه منفرجة ، واللحظة متجمدة عند المعنى الدفين ، دون أن يجروا أحدهما أو كلاهما على النطق به .

هل كان يستطيع أن يقول المعنى وعكسه في الوقت نفسه ، أم كان عليه أن يلغى ذلك كله ، ويظل زاحفاً حتى يصل ؟ كان مجرد سؤال ، ولم يكن لديه القدرة على الإجابة : سلباً أو إيجاباً .

بالنسبة إليها ، كان كل شيء قد اتضح تماماً . توقف الزمن عند الحد الفاصل ، الذي ، إن هي عبرته ، انفتحت كل الأبواب وبدت الساحات رحبية مضيئة . جال في خاطرها أن تخفف من وطأة كفه الرابضة ، ولكن لم تطاوعها نفسها . كان ذلك الملمس القوي ، يبعث في أعماقها إحساساً بالقدرة الحقيقية .

أدرك أنه في اللحظة الملائمة تماماً ، وضاعها ، قد يفقده إياها ، فبادها الإبتسام .

أخذت المعاني تتراكم في رأسيهما ، وكل منهما يحاول أن يعيش في اللحظة ، ولكن كيف يكون ذلك ؟

غامت الصورة ، وصارت بعيدة بعد النجوم والكواكب ، ودوى الصوت ثانية وثالثة ، وعاد الطرق من جديد . تصلبت كفه ثم أخذت تتراخى . انفراجه بعد انقباضه . نظرت إليه . السؤال على شفتيه ، يتسرب من خلال اللحظة . لو استطاع أن يلتقطه .

وفقا متباعدين . عادت العيون إلى التلاقي . لا فائدة . باخت الكلمات والنظرات .

استدارت ، وبدأت تمشي في خطوات بطيئة كأنها الدعوة الأخيرة . هم أن يتبعها ، ولكن اللحظة كانت قد ولت ، وعبورهما كان يعنى أن الزمن الماضي قد يعود . وكان هذا مستحيلاً .

صدر الأمر واضحاً لا ليس فيه ، فتبادلوا نظرات خالية من المعنى ، ثم انحنى كل منهم يرفع أحماله فوق ظهره .





البندقية القصيرة تضغط على جنبه الأيسر ، والحزام يكاد يقطع بطنه . ارتكز بقدمه على صخرة رملية ناتئة . ظل يرمقهم من تحت حافة خوذته . مسح أحدهم وجهه بكفه ، ثم فك رباط الخوذة . وأزاحها إلى الخلف ، ثم خلعها . شعر بالرغبة نفسها . بدل ساقيه : رفع رجله اليسرى ، وارتكز بقدمه على الصخرة . كانت خوذته مازالت فوق رأسه ، يحس بها ملتصقة ثقيلة جائمة ، وحين فكر في أن يخلعها ، لم يقو على رفع يده ليزيحها ، تصاعدت أمامه أبخرة حجبت عنه الرؤية ، ولم يلبث أن غرق في طوفان من العرق ..

( الجميع يدخلون المدينة ، حتى أولئك الذين سقطوا في الطريق ، وقد رفع كل منهم خوذته عن رأسه ، وأخذ يلوح بها للجناهير المحتشدة في الشوارع والشرفات والأسطح العالية . الفرحة مشرقة على كل الوجوه . والرايات ترفرف بالوانها الزاهية في مهرجان مفعم بالافتخار . من خلفهم تردد أصداء موسيقى عسكرية تدوى في الأذان لتؤكد في النفوس معنى الانتصار ، فتشعل في الناس الحماسة فتتصاعد الهتافات والابتهالات والأدعية . يمشي في المقدمة ، وقد تلاً صدره بالأوسمة تنعكس عليها أشعة الشمس ، فتخطف القلوب قبل الأبصار . مرفوع الهامة ، وقد انهمرت عليه الورود والأزهار . يصطنع ابتسامة الخجل ، ويرفع ذراعيه ملوحاً . تنبسط أمامه الطرق يخترقها بخطوات ثابتة منتظمة ذات وقع رتيب حاد . في اللحظة الموقوفة ، يصل الركب . يصعد في السلم ذي الدرجات المكدودة ، يرفع يده بالتحية ، ثم يقدم العلم خفاقاً عالياً ◆

استأنفوا السير . خطواتهم ثقيلة متكاسلة . الظهور محنية ، ولا حس إلا صوت الأنفاس المبهورة ، وزحف الأقدام على الرمال .

الشمس في السمات ، تقذف أشعتها المحرقة على الرؤوس المغطاة بالخوذ ، فتمرقهم في عرق لزج ذي رائحة نفاذة ، تتساقط قطراته من على الجباه ، منزلقة تقفحهم العيون . أخرج بعضهم مناديل — حائلة اللون — وجففوا بها جباههم ووجوههم ورقابهم ، غير أن القمصان كانت قد التصقت بالأجسام ، فاستحالت إلى خرق مبتلة قدرة ، أثار في نفوسهم شعوراً بالضيق والقرف واليأس .

كانوا قد علقوا الزمزميات على جنوبهم . كانت مليئة ، أما الآن ، فقد أخذت تتأرجح محدثة صوتاً فارغاً ، فك أحدهم زمزميته ورمأها ، انبسطت ملامحه لحظة ، كما لو أنه قد تخلص من مرض عضال . أصابتهم العدوى ، فتطايرت الزمزميات في كل اتجاه .

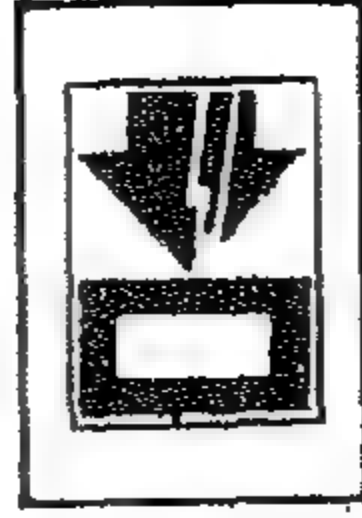
في المقدمة ، كان القائد يمشي وحيداً ، وقد انحني بجذعه وكأن ثقلًا يحثم على كامله . أحياناً ، كان يلتفت وراءه ، ملقياً نظرة خاوية ، ثم يعاود السير . ( حين بدأوا ، كانت الوجوه متألقة وقد لمعت الحماسة في العيون . الهدف معلوم ومحدد . الأحمال خفيفة على الرغم من كل شيء : النباذق معلقة على الأكثاف . الأحزمة محملة بالرصاص . الأحذية الثقيلة الضخمة ، لا وزن لها . كان فجراً رطيباً يبنى يوم رقيق الجو : سحب عالية متفرقة ، تحجب الشمس حيناً ، وتكشف عنها حيناً آخر ، ومنى نفسه برحلة هينة سهلة في الفضاء العريض ) .

عاد ينظر إلى الوراء . اختفت وجوه كانت صلبة وحادة ومشحونة بالإصرار . ضاع المعنى تحت طبقة كثيفة من عرق يسود ، يشي بما في الأعماق . كتلة من أجساد مرصوفة متلاحمة ، تتحرك في ببطء شديد ، تنصب عرقاً ، والعيون زائغة في محاجرها ، وكأنها في جماجم .

جاءه الصوت متقطعاً صوت مكتوم أخرس . لم يستطع أن يدرك كنهه . استدار يواجههم . من قبل ، كان يكتفى بالنظر إليهم من فوق كتفه ، الآن يواجههم . كانوا قد القوا بأشياءهم على الأرض ، وقف ساكناً يحدق فيهم : أذرعهم مدلاة متراخية ، وجوههم متفضضة سوداء ، شفاههم منفرجة ، ولما بهم يتصاعد كفحيح آت من جوف الأرض . ففكر في أن يصدر الأمر ثانية ، ولكنه أدرك ، أن صوته سيرتد إليه ، ثم لا يشب ويضيع في الخلاء .



رسائل ومتابعات



## رسالة مدريد

# عودة أورست من المنفى إلى خرائب الواقع

حسن عطية

مع رعب العالم اليوم من الدخول إلى مرحلة جديدة من الدمار المتسع الأرجاء والخراب الذي سيبتج حتما عنه للجميع ماديا ومعنويا، في زمن تهتز فيه العقائد، وتتخلخل فيه الايديولوجيات امام سطوة التكنولوجيا وجبروت الاقتصاد وصعود نجم وثن الرفاهية، الذي تمنحى أمامه كل ذاته، ويدفع بالمتعلقين به نحو عبودية جديدة، يغيب فيها وعيهم، ويتباهون خلالها بحريتهم في اختيار نوع عبوديتهم، سعداء بتلك الديمقراطية الليبرالية التي يلقون عبرها بمسئولية تسير حياتهم، وتحديد مصيرهم إلى ممثلهم في السلطات التشريعية والتنفيذية، حتى يكتشفون يوما أنهم مدفوعون لحرب

ضروس، تحول العالم إلى خرائب مزدانة ببالونات أعياد الميلاد. ومع أحدث عروض المركز القومي للدراما بمدريد، تدلف إلى اطلال مصنع قديم للمعادن بالعاصمة يقدم داخله المخرج المسرحي خوسيه كارلوس بلاثا رؤيته المعاصرة لثلاثية (الاورستيا) للكاتب الاغريقي الأول اسخيلوس (525، 456 ق. م)، عن اعداد متميز للكاتب البارو دل آمو... والمكان هنا، ليس مجرد ساحة عرض أو فضاء مسرحي أعاد التعبيرية النفسية والمادية والفكرية للنص المقدم ورؤيته الاخراجية، وإنما يصبح وجودا كليا يتداخل فيه المكان بالزمان بالحضور الانساني المعاصر داخلهما، متحولاً إلى

قاعة لمحاكمة الجميع، الماضي والحاضر، النص والجمهور، المسرح والسياسة، فنحن — كمشاهدين — عندما ندلف إليه، قادمين من اسبانيا الملكية عام 1990، والعالم يتأجج بصراع القوى وتصادم الارادات السياسية، وإعادة ترتيب الأرض ومن عليها وفق مخططات الامبراطورية الامريكية المنتصرة، ندلف المصنع، لنعيش مأساة مستمدة مادتها الدرامية من نص قديم، ومطروحة بقلب مصنع تبرز على جدرانها المهذمة ملصقات وشعارات مؤيدة للجمهورية الثانية في اسبانيا (31 — 1936) ومضادة لقوات فرانكو العسكرية القادمة لاكتساح منجزات الجمهورية التقدمية، والمنتصرة عقب حرب أهلية مهلكة (36 — 1939) بتدعيم الفاشية الايطالية والنازية الألمانية بادئة مرحلة جديدة، كانت ترغب عبرها في ترتيب الأرض ومن عليها أيضا لصالحها هي، فاشعلت حربا عالمية طاحنة (39 — 1945) انتهت بهزيمة الفاشية والنازية، وتأجيل انبيار فرانكية الاسبانية لثلاثة عقود أخرى، لعدم اشتراكها في تلك الحرب، التي تركت العالم أجمع، والاوربي بشكل خاص يعيش زحاما في حالة مأساوية من العدم والعبث والتمرد اللامجدي.

داخل ذلك الفضاء الواقعي / المسرحي، ترتفع مدرجات تحمل الجمهور مشكلة أحد جوانب المحاكمة المنعقدة، وتنبثق وسط الاطلال كافة أطراف النزاع، بينما تندلع في العمق نار ضخمة، تذكرنا بحيرية ذلك المصنع يوم كان، وتلفنا بسخونة القضية المطروحة للجدل، وتقرب منا عامة، ومن المشاهد الأوربي بوجه خاص، منذرة بالاحترق كل من يتوقع داخل ذاته، رافضا المشاركة في الواقع المتغير، مكتفيا بالحزن عليه، تاركا عملية تغييره لقوى صنعت نفسها في زمن احتراق قوى أخرى قديمة.

وبفهم المحاكمة يقدم لنا المد رؤيته منطلقا من المسرحية الثالثة أو الجزء الثالث من الاورستيا والمعنون باسم (الايومينيديس) وهو الاسم

● القلم: ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شباط ١٤١١ هـ ● ١٥ مارس ١٩٩١ م





مماثل ومساو في القوة والأهمية لوجودها في الوعي الانساني .

## البيت الملعون

ويبدأ الحدث الدرامي في الكشف عن نفسه عبر حبكة محكمة البناء ، رغم بساطة حوادثها ، فالفعل الأثم الذي ارتكبه الأجداد في الأمس البعيد هز بناء الكون وأنظمته الفلسفية والأخلاقية والاجتماعية ، وأثار الفوضى في العالم ، وفتح نهراً من الدم المراق ، لا يتوقف ، ولا يعود العالم لنظامه السابق ، إلا بتحقيق العدالة فبمن هز ذلك النظام وأثار الفوضى ، لكن وفقاً لقانون زيوس ، فإن ذلك النظام لن يعود مطلقاً إلا مع انتهاء آخر انسان على الأرض ، حيث أن جوهر القانون يقوم على فكرة أن روح المقتول تظل صارخة في البرية تطلب القصاص من القاتل ، سواء بذاته أو عبر أسرته ، ومن ثم يتوالى القتل والقتل المضاد حتى ما لا نهاية ، وتستمر اللعنة من الجد إلى الحفيد ، وتتلور بطولية كل فرد ومجده في إزالته لمجد سلفه وتحطيم بطولته ، ويعود الغائب من رعب الحرب كاجائمون أو من جذب المنفى كاورست ، لتكون مهمته اغتيال الحاضر وصناعة حلقة جديدة في سلسلة البيت الملعون ، والتي بدأت بفعل آثم اغوى فيه ثيست زوجة أخيه اترىوس ، فانتقم الزوج بتقديم لحم بعض أبناء أخيه طعاماً له ، فالتاث الأخ وصب لعنته على أخيه لعنة متوارثة ، تشابكت حلقاتها فيما بعد ياغواء آخر من الضيف بأريس ابن بريام للحسناء هيلينا زوجة مضيفة منيلاوس ابن اترىوس ، ولم يكتف بالاغواء وإنما خطفها معه إلى طروادة ، دافعا خلفه الزوج منيلاوس وأخيه القائد اجائمون ، الذي أوقفت الرياح سفنه فاضطر للانصياع لإرادة اله الرياح بلبيح ابنته افيجينيا وتقديما قربانا له ، ايجست ابن تيست ، والمنوط به الانتقام لأبيه من ابن عمه ، فتلاقت رغبته في الثار مع رغبة كليتمسترا في الانتقام من زوجها لنحره ابنتها الأقرب لقلبها ، وأججت سنوات

أطلال الأمس ، واورست يدخل إلى قاعة المحاكمة بإطلال المصنع الجمهوري القديم ، تطارده ربات الانتقام ، باحثا عن العدالة ، وينطلق العرض في (فلاش باك) طويل ، مستدعيا الماضي أمامنا ، عارضا فقرات من المسرحيتين الأولى والثانية من الثلاثية ، ومستدعيا شخصياتها التي لم تظهر ، وإنما ذكرت فقط مثل افيجينيا ابنة اجائمون والرب ارميس ، ومشكلا مجموعة القضاء من مجموعة عصرية ، تلبس الزى المعاصر ، تجلس في محازة مقاعد المشاهدين ، وتعرض الاحداث أمام الجميع ، في تداخل مستمر بين التجسيد واستدعاء الماضي ، والمناظرة وحضور الحاضر ، ذلك الحاضر الذي يعلن عن وجوده بقوة حولنا ، رغم انتهاء المكان لزمن الجمهورية الاسبانية في الثلث الأول من القرن العشرين ، وانتهاء مادة المسرحية للثلث الثاني من القرن الخامس ق . م .

واستدعاء الماضي يبدأ مع دخول اورست وعرض قضيته على مجمع الحكماء انه قادم من معبد ابولو ، بحثا عن الامان ، وهربا من مطاردة ربات الانتقام له بقتله لأمه كليتمسترا ثاراً لاغتيالها لأبيه اجائمون ، لقد قتل أمه ، قاتلة أبيه ، تنفيذاً لقانون زيوس رب الأرباب القاضي بالقصاص من القتلة بقتلهم ، فالعين بالعين والشر بالشر ، لكن اورست هذا منفذ قانون زيوس يهرب من ربات الانتقام القادمات لتنفيذ نفس القانون عليه ، ملتجئاً إلى الاله الجديد ابولو ، الذي شجعه من قبل على القتل ، لكنه اليوم لا يستطيع أن يساعده ، فلا سلطان له على ربات الانتقام ، لأنهن ينفذن قانوناً قديماً لاله اكبر ، لذا فهو يدفعه نحو (الربة) اثينا ، التي تدفعه بالتالي لعرض قضيته أمام مجمع الحكماء البشري ، الذي انيطت به مهمة الحكم في كل فعل انساني ، حتى ولو كان تنفيذاً لقوانين آلهية ، بل لا يكتفى مجمع الحكماء بهذا ، بل ويستدعي الاله ذاتها للمثول أمامه شاهده ومتهمه ، فقد أصبح أكبر من أي وجود ، أو على الأقل أصبح له وجود

المرادف في الميثولوجيا الكلاسيكية لربات الانتقام ، والمعروفة بالاييرينيات في الاغريقية والفوريات في اللاتينية ، إلا أن الاسم الأول قد بدأ يأخذ معنى النقيض ، حاملاً معاني الصفح ومنح الخير ، فتم استخدامه بديلاً لاسم ربات الانتقام لذوات الاشخاص ، بعد أن تحولن في المسرحية بأمر الربة الجديدة اثينا إلى صافحات عن قاتل ذوى الرحم ، وبعد أن خرجن من قانون زيوس القديم إلى قانون الآلهة الجدد ، فحتى على مستوى الميثولوجية يأتي كل اله جديد بقوانينه وأفكاره المستمدة والمتسقة مع رؤى العالم الجديد ، والمتعارضة بالضرورة مع قوانين آلهة قديمة ، مازالت تسعى لفرض قوانين نابعة من أنظمة منهاره ، وبالتالي فالنص المعد يعتمد على تلك المسرحية الثالثة مدخلاً لتقديم رؤيته ، فالمحاكمة تنعقد على أرض الواقع ، يشكل أعضاء هيئة التحكيم فيها مجموعة (مجمع الحكماء) المختارين من الشعب وفق القوانين الديمقراطية التي أزاح عبرها السادة الاحرار في اثينا ، الالهة من مقعد الحكم المطلق ، خاصة في عهد بيركليس ( ٥٠٠ - ٤٢٩ ق . م ) ذلك الزعيم الشعبي الكبير وأهم وأخطر الحكام المدنيين في العالم القديم ، رغم أصله الارستقراطي والذي لعب دوراً هاماً في ترسيخ الديمقراطية في أثينا ، وطرح العديد من الأفكار التحررية ، بعد فترة الحكم غير المنتخب بيسيستراتو ( ٦٠٠ - ٥٢٧ ق . م ) وحكمة المطلق .

## استدعاء الماضي

وهكذا فالمحاكمة تنعقد بعد سقوط حكم مطلق وحلول حكم ديمقراطي محله ، وبعد ترزع حكم الآلهة القدامى وعلى رأسهم زيوس كبير الآلهة ، وظهور آلهة جدد يبرز من بينهم هنا الاله ابولو والربة اثينا المؤمنين بالديمقراطية وحث الشعب في حكم نفسه . . أنظمة جديدة وآلهة مختلفة وقوانين مستحدثة ، لكن المأساة ماثلة أمامنا ، فبنايات اليوم الشاهقة مبنية على

الغياب العشر نيران الانتقام متفاعلة مع نيران الرغبة والحياة ، فما ان يعود الغائب اجاعنون حاملاً معه سيئة العذراء كاسندار أخت باريس ، حتى تفتالها كليمنسترا بالاشتراك مع ايجست ، لكن الغائب أورست يعود من المنفى الذي ألقى به إليه الأم كليمنسترا خلال غيبة الأب ، يعود ملتقياً مع أخته الكيترا التي توجج فيه نيران الرغبة في الانتقام التي أطلقها الاله أبولو بنشوته له في معبده ، وبالتالي فهو يقدم على الانتقام ، تحقيقاً لقانون زيوس ، وملهماً بنبؤة أبولو ، ومدفوعاً من أخته اليكترا ، وإدراكاً منه حاجته لما له وعرشه المقتصب ، فضلاً عن ان جوقه الاماء مسرحياً توازره وتشارك في صياغة ، وتنفيذ حيلة دخوله القصر واغتياله الأم وعشيقها ، وعليه يقدم على القتل ، ثم يخرج هائماً ملتاثاً خارج البلاد .

## هزيمة قانون الدم

وهنا تظهر ربات الانتقام ، بعد أن غاب عن الساحة من يقوم بالانتقام من البشر ذاتهم ، فايجست هو المنتقم لأبيه ، وكليمنسترا هي المنتقمة لابنتها ، وأوروست هو المنتقم لأبيه ، ولكن لا أحد يستطيع القيام بالانتقام من أورست ، وهكذا تظهر (الايبرنيات) لغياب المنتقم ، ويعود الماضي كله متجسداً أمام المحكمة ، . ان الاستسلام لقانون زيوس القديم يعني استمرار الفوضى وانتقالها إلى المستقبل ، ولذا تقف الربة اثينا في مواجهة ذلك القانون مؤكدة أن الثأر هو لوثة من الجنون ، ومدعمة موقف التبرئة لاورست بعد أن انقسمت أصوات مجلس القضاء البشرى حوله ، وتحول ربات الانتقام إلى صافحات في زمن يتطلب هذا ، بعد هزيمة قانون الالهة القدامى ، امام تبلور قدرة الشعب على الحكم على مسيرة وصياغة مصيره ، مدعوماً من الالهة الجدد ، بعد أن كان تاركاً الأمر كله بيد الالهة القدامى ، وتم حسم القضية : ان رواسب الماضي

يجب الا تنتقل إلى الحاضر ، وإن مذابح الأمس يجب ألا تصبح نعله لجرائم اليوم ، وإن لكل زمان قوانينه واهته ورؤاه .

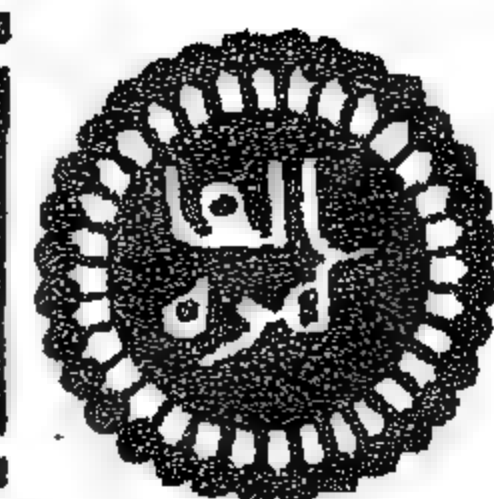
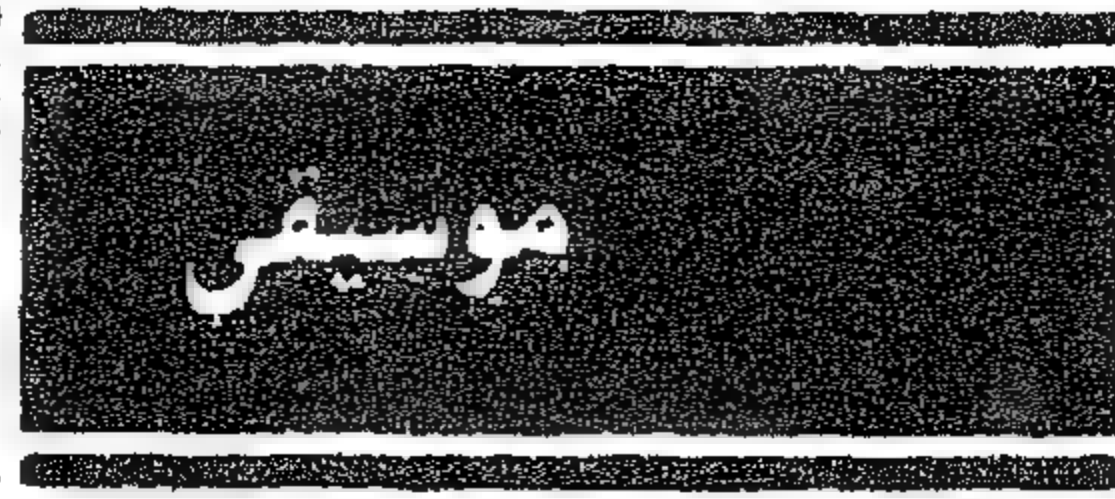
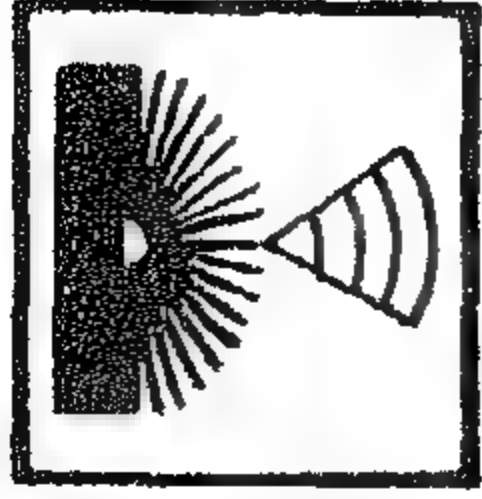
ورغم أن الدراما هنا كانت ما تزال في بداية تخلقها على أرض الواقع ، فانها تنصير بنهايتها لإرادة البشر ودورهم في صياغة حياتهم ، دون فقدان التدعيم من الالهة ، بسبب الروح المحافظ لاسخيلوس ، كما أنها تعبر بيناتها عن ذلك الاحتياج للتجاوز بعيداً عن جماعية الملحمة وموضوعتها وفردية الشعر الغنائي وذاتية ، واقترباً من الجدل بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجموع ، بين حرية المواطن واللامحدودة ورغبة الدولة الناشئة في الاستقرار ، ومن ثم فإن ذلك التوتر بين الاستقرار وعدمه في حركة المجتمع ، ينعكس على ذلك الفن الوليد في بنيتة الفنية ، ويصنع رسالته الفكرية ، التي لا تعنى فقط طرح الآراء في القضايا المثارة ، وإنما أيضاً بطرح نماذج من الأبنية ( الفنية ) المتناسكة ، لتدعيم تماسك الأبنية ( الاجتماعية ) الناشئة ، كما لا تصبح الخاتمة المتفائلة للمسرحية مجرد اقفال للحدث الدرامي ، وعودة بالكون إلى أنظمتة السابقة التي اخترقها من قبل ذلك الحدث الدرامي ، وإنما تضحى بداية لأنظمة جديدة في الكون تعتمد على قوانين جديدة لإزالة الفوضى المتسللة لجوانية .

## تراكب الحضارات

ويصبح استدعاء النص المسرحي بأكمله من الأروقة الأكاديمية وإعادة ترتيب بنيته الدرامية وفقاً لرؤية فكرية جديدة ، وعرضه أمام الجمهور المعاصر ، نوعاً من الحوار الخلاق بين الفن والواقع ، تنكشف عبرها أمام المشاهد تلك الصورة المرعبة للانسان الخاضع لقوانين الأمس ، مهما كانت هالة القداسة التي تحيط بها ، إذا ما كانت تلك القوانين معوقة لحركة تقدمه للأمام ، وتكشف عن أن كل فن عظيم تكمن استمراريته في قدرة المتعاملين معه على سبر أغوار عمقه ،

وإعادة تقديم معطياته في صياغة ذات دلالات معاصرة ، بعيدة عن أية صياغة متخفية تقديس كل ما هو غير قابل للتقديس بطبيعته ، وفي ذات الوقت لا تفرض عليه ما لا يوجد فيه ، أو تمزق منه ما يجب أن يكون ملتصقاً به ، وهو أمر لا يقدم عليه سوى الفنان الحقيقي ، مثل عرضنا هذا الذي انطلق عبره المخرج من فكرة ان الماضي ضرورة في حياتنا الحاضرة ، قد نرفض رواسبه ومخلفاته ، لكننا أبداً لا نستطيع الغائه من واقعنا ، فبدونه يفقد الانسان الطريق ولذا جاء اختياره لمساحة العرض في المصنع القديم المشار إليه سلفاً ، خرائب لوجود كان يوماً حياً ، مثل الحضارات الانسانية التي تتراكم بعضها فوق البعض ، فالمخرج هنا لا يتحيز لحضارة دون أخرى ، ولا يبحث جذور حضارة من قلب حضارة سابقة لها ، وإنما هو يرى ان حضارة اليوم قد تأسست على حضارة سابقة انهارت لسلبات فيها كانت أكبر من ايجابياتها في زمن الانهيار ، وهكذا فإن حضارة الغد ستقوم بالحنتم على انقاض حضارة اليوم ، التي تتعاضد سلبياتها يوماً بعد يوم ، وتنبت لها البعض بالأقول من زمن غير قصير ، ويشارك العرض في تقديم صورة للافلاس الحضارى الذي لاحل أمامه إلا باسقاط الأنظمة القديمة وخلق آلهة وقوانين جديدة ، بعيداً عن أوثان الرفاهية وربات الاستهلاك اليومي للجسد والعقل والروح المستشرى في الحضارة الغربية ، وأمل في صناعة بطولة انسانية تسقط الأسوار بين البشر ، لكنها لا تذهب إلى بلاد أخرى كبلادنا تلعب فيه دور الشرطي واللص معاً ، حتى لا تصبح الحياة ، كما قال الكاتب الاسباني الفونسو ساسترى شبكة منسوجة من خيوط الجنون ، وهذا العيب في إزالة دور الشرطي واللص لا يقع على كاهل الانسان الغربي وأعماله الفنية ، وإنما يقع أولاً وأخيراً على كاهلنا نحن وعلى دور أعمالنا الفنية في إثارة الوعي والحث على رفض سطوة الالهة الجدد في العالم واسقاط بطولة الكاوبوي على أرضنا ◆





# سان سانس صاحب الكونشيرتو المصرى

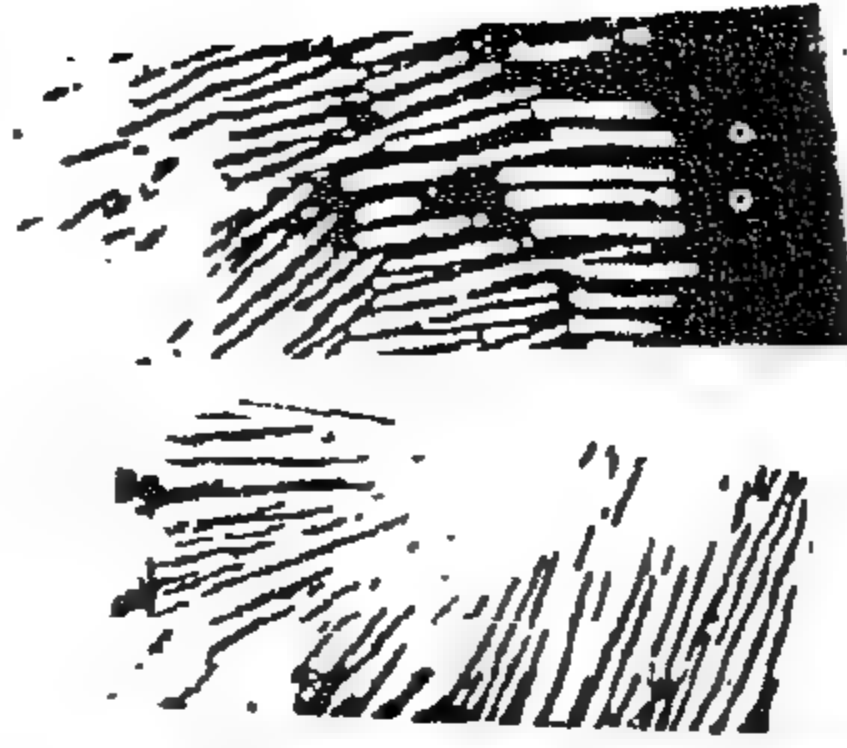
د. زين نصار

هاجم الأخير عندما أحس بخطر  
موسيقاه وتأثيرها المسيطر على الحياة  
الموسيقية في فرنسا . وقد وجدت  
الموسيقا الفرنسية في سان سانس مؤلف  
يمتلك عدة فنية من الطراز الأول ، إذ  
سيطر سيطرة كاملة على كل الصيغ  
والأساليب الموسيقية . وبالرغم من أنه  
فرنسى فقد كان دولياً ، وكان لمؤلفاته  
المتنوعة تأثيرها السريع في فتح آفاق  
أوسع للموسيقا الفرنسية ، فقد نافس  
مؤلفوا الموسيقا الألمان في ميدانهم ،  
وبذلك شجع المؤلفين الفرنسيين  
الآخرين الذين رغبوا في تلك المنافسة .  
وكان سان سانس يتمتع بقدرة كبيرة على  
تشرب كل التأثيرات الموسيقية المحيطة  
به ، ولكن الأجيال التالية كانت تميل

شهد القرن التاسع عشر في أوروبا  
وجود شخصيات عديدة لعبن دوراً هاماً  
في تطور الموسيقا في بلادها . ومن هؤلاء  
مؤلف الموسيقا الفرنسي شارل كامى  
سانس - (Charles Camille Saint -  
Saens) الذى كان من أشد الموسيقيين  
ذكاءً وأوسعهم إطلاعاً . كما كان ناقداً  
موسيقياً بارزاً دافع بقلمه عن كل من :  
مؤلف الموسيقا الفرنسي هيكتور بوليوز  
Hector Berlioz (١٨٠٣ -  
١٨٦٩) ، ومؤلف الموسيقا المجرى  
فرانتز ليست Liszt (١٨١١ -  
١٨٨٦) ، ومؤلف الموسيقا الألمانى  
ريتشارد فاغنر Richard Wagner  
(١٨١٣ - ١٨٨٣) ولكن سان سانس

إلى التساؤل عما إذا كان لديه شيء بفرله ؟ وربما كانت تلك الاجيال التي جاءت بعد موته بقليل مخطئة ، ولكن سواء كانت على خطأ أم على صواب في حكمها ، فإنه ليس هناك من شك في قيمة سان سانس ودوره في تطور الموسيقى الفرنسية في القرن التاسع عشر . وقد كتب عام ١٨٨٥ يقول « منذ وقت ليس بالبعيد ربما كان خمسة عشر عاما ، كان المؤلف الفرنسي الذي يجد في نفسه الجرأة لتجربة حظه في ميدان موسيقا الآلات لا يجد وسيلة لأداء مؤلفاته إلا أن يقدم بنفسه حفلا موسيقيا ويدعو إليه الأصدقاء والنقاد . أما الجمهور . . والجمهور الحقيقي فإن اسم أى مؤلف فرنسي ، وخاصة إذا كان لا يزال على قيد الحياة ، عندما يظهر على لوحات الاعلانات كان كفيلا بان يبعد الجميع ويصرفهم عن الحفل » . وكان سان سانس نفسه قد شعر بتأثير فاجنر ، كما أن الكثيرين من الجيل الأصغر من معاصريه برغم نزعاتهم القوية المضادة للموسيقا الألمانية ، فإنهم لم يستطيعوا تجاهل فاجنر (Wagner) . وأن أى مناقشة للموسيقا الفرنسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر لابد وأن تعتبر تأثير فاجنر على الحياة الموسيقية قضية مسلم بها .

وقد ولد شارل كامى سان سانس (Charles Camille Saint - Saens) بمدينة باريس في التاسع عشر من أكتوبر عام ١٨٣٥ ، وتوفي بمدينة الجزائر في السادس من ديسمبر عام ١٩٢١ ، عن ست وثمانين عاما . وكان أبوه من أصل ريفي وأمه من الطبقة المتوسطة ، وقد تنقّى سان سانس دروسه الأولى في الموسيقا على أمه وخالتها شارلوت ميسون (Charlotte Masson) . وقد أظهر الصبى منذ البداية حبا هظيا للموسيقا ومهارة غير عادية في عزف البيانو ، كما كان يتمتع بأذن شديدة الحساسية للموسيقا ، وبذاكرة موسيقية قوية . فقد أكرمه الله وأنعم عليه بالوهبة والذكاء . ومنحه نشاطا وصبرا لا ينفذ ، وقدرة على العمل لا تكل . وفي سن السابعة درس سان سانس



عزف البيانو على الأستاذ ستاماتي (Stamaty) كما درس الهارمون على الأستاذ بيير ماليدن (Pierre Maleden) . وبدأ في تلك الفترة يؤلف الموسيقا . وعندما بلغ العاشرة من عمره عام ١٨٤٥ قدم حفلا عزف فيه البيانو مصاحبا عازف الفيولينة البلجيكي بيسمز (Bessems) حيث قدما معا إحدى سوناتات الفيولينة لمؤلف الموسيقا الألماني لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) . وفي العام التالي قدم سان سانس أول حفلا موسيقيا خاص به كعازف بيانو منفرد ، قدم أعمالا لكل من : مؤلف الموسيقا الألماني يوهان سباستيان باخ J. S. Bach (١٦٨٥ - ١٧٥٠) ، ومؤلف الموسيقا النمساوي ولفجانج أماديوس مونسارت Wolfgang Amadeus Mozart

وفي ذلك الحفل تساءلت إحدى الحاضرات من فرط إعجابها بعزفه قائلة « إذن ماذا يعزف هذا الصبى ياترى وهو في سن العشرين ؟ » فأجابته أمه في زهو واعتزاز « سوف يعزف مؤلفاته هو بلا شك » .

وفي عام ١٨٤٨ التحق سان سانس بكونسيرفتوار باريس لدراسة عزف آلة الأورغن . وفي العام التالي فاز بالجائزة الثانية للمعهد .

وفي عام ١٨٥١ فاز بالجائزة الأولى . وبعد ذلك التحق بفضل الأستاذ هاليقي (Halevy) لدراسة التأليف الموسيقي ، كما أنه درس التأليف الموسيقي أيضا على المؤلف الفرنسي شارل جونو

Charles Gounod (١٨١٨ - ١٨٩٣) . وفي تلك الفترة إلتقى سان سانس بمؤلف الموسيقا المجرى الشهير فرانز ليست (Franz Liszt) وتأثر بموسيقاه وأعجب بشكل خاص بالقصائد السيمفونية التي ابتكرها . وفي عام ١٨٥٢ إشتراك سان سانس في مسابقة روما الكبرى ، ولكنه أخفق في الفوز بها . وفي نفس العام إشتراك في مسابقة جمعية سانت سيشيليا في باريس وقدم عملا للكورال والاوركسترا ، وفاز بالجائزة الأولى . وفي عام ١٨٥٣ عين عازفا للأورغن في كنيسة سانت ميرى (Saint - Merry) واستمر في هذا العمل حتى شهر ديسمبر عام ١٨٥٧ ، ثم تركه عندما عين عازفا للأورغن في كنيسة المادلين الشهيرة ، حيث إستمّر يعمل بها حوالي عشرين عاما . وفي عام ١٨٥٥ نشرت سيمفونيته الأولى ، وكانت جمعية سانت سيشيليا قد قدمتها عام ١٨٥٣ ، ثم أعيد تقديمها عامي ١٨٥٦ و ١٨٥٧ . وفي عام ١٨٥٦ كتب سان سانس سيمفونيته الثانية للاشتراك بها في مسابقة جمعية سانت سيشيليا وفاز بالجائزة الأولى ، وقدمت السيمفونية بمدينة باريس عام ١٨٥٧ . وفي عام ١٨٦١ عين سان سانس أستاذا لآلة البيانو بمدرسة نيدر مير (Niedr Meyer) وقد شغل هذه الوظيفة لمدة أربع سنوات ، وكانت هي الفترة الوحيدة من حياته التي عمل فيها بالتدريس ، وكان من تلاميذه في تلك الفترة - والذين احتلوا مكانه بارزة في الحياة الموسيقية الفرنسية فيما بعد - جابريل فوريس (Gabriel Faure) ويوجين جيغو (Eugene Gigout) وأندريه ميساجيه Andre Messager وواصل سان سانس كتابه مؤلفاته أثناء قيامه بتلك الأعمال ، كما أنه قد أحرز شهرة كبيرة كعازف بارع .



الحفلات . كما كتب سان سانس ثلاث كونشيرتوات للثيولينة والاوركسترا ، وكونشيرتوين للتشيللو والاوركسترا . وكتب خمس سيمفونيات ، لكنه اسقط السيمفونيتين الأولى والثانية من قائمة أعماله . وبذلك أصبحت ثلاثة سيمفونيات ، واستعمل في الأخيرة آلة الأورغن مع الأوركسترا . وهي أشهر سيمفونياته .

وكان سان سانس محبا للسفر كثير الترحال ، فزار العديد من البلاد واستوحى منها بعض أعماله . ومن ذلك تذكر الكونشيرتو الخامس للبيانو والاوركسترا والذي اشتهر باسم (الكونشيرتو المصري) ومقطوعة (ذكريات الإسماعيلية) عمل رقم (١٠٠) للبيانو المنفرد ، و (المتألية الجزائرية) ، وفانتازيا للبيانو والاوركسترا بعنوان (افريقيا) ، كما أن له مؤلف طريف بعنوان (مهرجان الحيوانات) (The Carnival of Animals) صور فيه أصوات وحركات العديد من الطيور والحيوانات مستخدما آلتا بيانو مع الأوركسترا . بالإضافة إلى عدد من مؤلفات الموسيقى المنزلية ، نذكر منها سباعية الترومبيت والبيانو والرباعي النوتري والكونترا باص . ويلاحظ عزيزي القارئ أن مؤلفات سان سانس بشكل عام يتميز بالبناء الموسيقى الراسخ الذي صبت فيه روحا رومانتيكية يغلب عليها الفكاهة والمداعبة وحب الطبيعة والتغنى بالموت . وقد غلقت جميعها بألوان أوركسترا لية براقه . وبجانب إنتاج سان سانس الموسيقى ، فانه له كتابات نقدية وفلسفية ، كما نشر ديوانا شعريا . وكتب عدة مسرحيات هزلية ، ظهرت فيها جميعا بلاغة سان سانس وثقافته الواسعة . وقد منحه جامعة كيمبريدج عام ١٨٩٣ درجة الدكتوراة الفخرية في الموسيقى . وهكذا نجد أن سان سانس قد عاش حياة حافلة بالعمل والإنتاج . وفي السادس من ديسمبر عام ١٩٢١ توفي سان سانس بمدينة الجزائر عن عمر يناهز ست وثمانين عاما . وفيما يلي عزيزي القارئ نلقى بعض الاضواء على نماذج من مؤلفات سان سانس



وقد عرف العالم الخارجي سان سانس من خلال قصائده السيمفونية الأربعة وهي : مغزل أو مقال (Le Rouet d' Omphale) عام ١٨٧١ . وفاتيون (Pheaton) عام ١٨٧٣ ، ورقصة المقابر (Danse Macabre) عام ١٨٧٤ ، وشباب هرقل (La Jeunesse d'Hercule) عام ١٨٧٧ . وقد سار فيها على درب فرانز ليست (Franz Liszt) ولكنه لم يقلده ، لأن فرانز ليست جعل للموسيقا في قصائده السيمفونية تابعة للقصيد الشعري أو الموضوع وخادمة له ، وأغفل القلب الموسيقى ، بينما استطاع سان سانس أن يجمع بين سرد القصة والبناء الموسيقى في وقت واحد ، فجاءت موسيقاه كلاسيكية من حيث التركيب المتين وصياغة القلب ، ورومانتيكية من حيث براعة التلوين الأوركسترا لى . وقد كتب سان سانس عدة مؤلفات من نوع الكونشيرتو ، فكتب خمس كونشيرتوات للبيانو والاوركسترا ، قدم الأول عام ١٨٦٥ بمدينة لايبزيغ ، والثاني قدم عام ١٨٦٨ ، بمدينة باريس ، والثالث قدم بمدينة لايبزيغ عام ١٨٦٩ ، والرابع قدم بمدينة باريس عام ١٨٧٥ ، والخامس والأخير والذي اشتهر باسم (الكونشيرتو المصري) قدم بمدينة باريس عام ١٨٩٦ . وقد قام المؤلف بعزف البيانو المنفرد في كل تلك

ثم إنجه إلى الكتابة للمسرح ، لكنه لم يجد تشجيعا من مديري المسارح ، فصمم على الإشتراك مرة أخرى في جائزة روما الكبرى ، عام ١٨٦٤ . ولكنه أخفق في الحصول عليها للمرة الثانية . وخفف من إحساسه بالمرارة منحه وسام جوقة الشرف الفرنسي عام ١٨٦٨ ، وكان أول وسام رسمي يمنح له من بين الأوسمة العديدة التي تلقاها — فيما بعد — من فرنسا والدول الأخرى . وفي عام ١٩٧٧ قدمت أوبزاه الشهيرة (شمشون ودليلة) بمدينة قايمار ، وبعدها فتحت له المسارح أبوابها ليقدم أعماله .

ومن الخدمات الجليلة التي قدمها سان سانس للموسيقا في بلاده ، إشرافه على طبع الأعمال الكاملة لمؤلف الموسيقى الفرنسي فيليب رامو (Philippe Rameau) الذي عاش فيها بين عامي (١٨٦٣ و ١٧٦٤) .

ورغم أن سان سانس قد عارض بشدة المدرسة الجديدة في الموسيقى الفرنسية ، والتي كانت تريد قطع كل صلة لها بالماضي واتجهت للبحث عن وسائل جديدة للتعبير الموسيقى ، ومع ذلك فقد أسس مع آخرين عام ١٨٧١ الجمعية الوطنية للموسيقا ، والتي كان من أهم أهدافها تشجيع الموسيقى الحديثة .



المتنوعة . ونبدأ بمؤلفة الطريف متتالية  
مهرجانات الحيوانات (The Carnival of  
Animals) ويؤدي هذا العمل — كما  
قلنا آلتى بيانو مع الأوركسترا  
السيمفوني . وقد كتبه المؤلف فى فبراير  
عام ١٨٨٦ وقدمه لأول مرة فى حفل  
عائلى خاص ، حيث عزف على آلتى  
بيانو وبدون أوركسترا . وبرغم نجاح  
العمل فإن سان سانس رفض تقديمه فى  
حفل أو نشره . غير أنه إستثنى من ذلك  
الخطر مقطوعة (البجعة) التى تؤدىها  
آلة تشيللو بمصاحبة آلتى بيانو، حيث  
قدمت عام ١٩٠٥ . ورقصت على  
موسيقاها راقصة البالية الشهيرة أنا  
بافلوا (Anna Pavlove) رقصة منفردة  
من تصميم ميشيل فوكين (Michel  
Fokine) ، ولأقت نجاحا كبيرا فى كل  
أنحاء أوروبا . والجدير بالذكر أن هذا  
العمل — باستثناء مقطوعة البجعة —  
قد صاحب عرضا لباليه من فصل  
واحد . قدم لأول مرة على مسرح  
ميركورى بمدينة لندن فى السادس  
والعشرين من مارس عام ١٩٤٣ .  
وفيما يلى تستعرض مقطوعات مهرجان  
الحيوانات التى تحجى على النحو التالى :

#### ١ - مقدمة ومارش الأسد :

(Introduction And Royal March  
of The lion)

بطيء بعظمه — سريع دون إسراف  
(Andante maestoso, Allegro non  
troppo)

تعزف الترتيبات معلنة للحن  
الملكى ، ويحاول المؤلف محاكاة صوت  
زئير الأسد من خلال السلام التى تؤدىها  
آلتى بيانو والتربيات الغليظة الصوت .

#### ٢ - الدجاج والديوك :

(Hens and Cocks)

سريع فى اعتدال (Allegro Mod-  
to) ، وفيها يحاول سان سانس أن  
يحاكى أصوات الدجاج والديوك  
بمجموعة آلية صغيرة تتكون من آلتى  
بيانو وآلة كلارينيت سى ييمول وفيولينة  
وفيولا ، وتبرز آلة الكلارينيت صوت  
الدجاج أما صوت الديوك فيصوره سان  
سانس بآلة البيانو .

#### ٣ - الحمار الوحشى : (Wiled Asses)

سريع ونارى (Presto Furioso)  
وتؤدىها آلتى بيانو وتتميز هذه المقطوعة  
بالإيقاعات البارزة والتى تقدم من  
مستوى صوت واحد وبدون تغيير  
وبشكل رتيب .

#### ٤ - سلاحف : (Tortoises)

بطيء بعظمه (Andante Maestoso)  
ويستغل سان سانس فى هذه المقطوعة  
لحنين لمؤلف الموسيقى الفرنسى جاك  
أوفينباخ Jacques Offenbach (١٨١٩ —  
١٨٦٠) من المسرحية الغنائية  
(أورفيوس فى العالم السفلى) Orpheus  
in the underworld ، واللحن الأول  
من الباليه الختامى ، واللحن الثانى من  
ختام الفصل الأول . ولقد كتب سان  
سانس هذه المقطوعة لآلة بيانو واحدة  
وآلتى فيولينة وآلة فيولا واحدة وآلة  
تشيللو وآلة كونتراباص .

#### ٥ - الفيل : (The Elephant)

ويستغل سان سانس فى المقطوعة آلة  
بيانو واحدة وآلة كونتراباص ويستغل  
خلالها أحد ألحان مؤلف الموسيقى  
الفرنسى هيكتور برليوز من رقصة  
الحوريات من (لعنة فاوست) ،  
وبعض الشذرات اللحنية من موسيقا  
(حلم ليلة صيف) لمؤلف الموسيقى  
الألمانى فيليكس مندلسون Felix Men-  
delssohn (١٨٠٩ — ١٨٤٧) .  
ويعبر سان سانس عن الفيل بلحن يقدم  
من آلة الكونتراباص بمصاحبة إيقاعات  
رقصة الفالس وتؤدىها آلة بيانو واحدة .

#### ٦ - الكنغر : (Kangroos)

متوسط السرعة (Moderato)

وتقدم هذه المقطوعة من آلتى بيانو  
حيث تتبادلا الأداء للتعبير عن الكنغر ،  
ولقد ذكر سان سانس أن هذه المقطوعة  
تعبّر أيضا عن ثرثرة الرواد أثناء الأداء فى  
حفل موسيقى .

#### ٧ - حوض السمك : (Ac- quarium)

بطيئة (Andantino)

ويعبر سان سانس عن السمك  
بلحن يقدم من الفيولينة والفلوت فيما  
يعبر عن الماء بأداء تألفات هارمونية من  
آلة البيانو ، ويستغل سان سانس فى  
هذه المقطوعة آلتى بيانو وآلتى فيولينة  
وفيولا واحدة وتشيللو واحد مع آلة  
فلوت وآلة هارمونيكا .

#### ٨ - مخلوقات ذات آذان طويلة :

(Persons with Long Ears)

ويؤدى موسيقا هذه المقطوعة آلتى  
فيولينة فقط . ومما لا شك فيه أن سان  
سانس يعبر فى هذا عن الحمار بجمل  
تتميز بقفزاتها اللحنية الكبيرة . وقد  
نجح فى هذا بصورة حازت  
الاعجاب .

#### ٩ - الكوكو فى قلب الغابة :

(The Cackoo in The Woods)

بطيء (Andante) ويؤدى موسيقا  
هذه المقطوعة آلة كلارينيت واحدة ،  
وآلتى بيانو . وتقدم آلة الكلارينيت  
لحن الكوكو فى متابعة مع لحن معارض  
يقدم من البيانو .

#### ١٠ - تقفصة الطيور : (Birds)

متوسط السرعة برشاقة (Moderato  
grazioso) وقد كتبها سان سانس لآلة  
فلوت واحدة وآلتى بيانو والخماسى  
الوترى الذى يتكون عادة من آلتى  
فيولينة وفيولا واحدة وتشيللو واحد  
وكونتراباص ويحاول سان سانس التعبير  
عن أصوات الطيور من خلال لحن يقدم  
من آلة الفلوت وتتسم المصاحبة من آلتى  
البيانو والتربيات بالنضج والفاعلية .

#### ١١ - عازفى البيانو : (Pianists)

سريع فى اعتدال (Allegro Mod-  
ernato) وقد كتبها سان سانس لآلتى  
بيانو والخماسى الوترى ، محاولا التعبير  
عن معاناة العازف الغير مدرب فى  
دراساته الأولية لآلة البيانو ، وخاصة فى  
أعمال كارل تشيرن وهانو والأعمال  
المماثلة .



١٢ - الحفريات : (Fossils)  
وقد كتبها سان سانس لآلة  
كلارينيت واحدة وآلة أكسيليفون وآلى  
بيانو والخماسى الوترى . ويستغل المؤلف  
فى هذه المقطوعة بعض الألحان الشعبية  
الفرنسية الشائعة ، ولحن من تأليفه  
(رقصة المقابر) وجزء من أغنية  
« روزينا » من أوبرا (حلاق إشبيلية)  
لمؤلف الموسيقى الايطالى جواكينو روسين  
Gioacchino Rossini (١٧٩٢ -  
١٨٦٨) ، وتعزفه آلة الكلاينيت ، أما  
الاكسيليفون فيقدم لمحات من (رقصة  
المقابر) .

#### ١٣ - البجعة : (The Swan)

بطيء فى رشاقة (Andantino Grazioso)  
ويؤدى هذه المقطوعة آلة تشيللو  
بمصاحبة آلى بيانو . ولقد اشتهرت هذه  
المقطوعة بفضل راقصة البالية المعروفة  
أنا بافلوفا التى قدمتها كرقصة للباليه  
بنجاح ، وتنساب ألحان آلة التشيللو فى  
سلاسة وجمال مع المصاحبة التى تؤدىها  
آلى بيانو . وهذه المقطوعة الوحيدة التى  
سمح سان سانس بنشرها أثناء حياته .

#### ١٤ - خاتمة : (Finale)

ويستعرض خلالها سان سانس  
شخصياته التى سبق أن قدمها فى  
المقطوعات السابقة ، معتمداً على آلة  
واحدة من كل من البيكولو  
والكلارينيت والهارمونيك والاكسيليفون  
والآلى بيانو والخماسى الوترى . وتعتبر  
هذه المقطوعة خير ختام لهذه المتتالية  
الموسيقية .

\*\*\*

ثانياً : الكونشيرتو  
الخامس للبيانو  
والاوركسترا فى  
مقام فال الكبير  
عمل رقم (١٠٣) :

فى الثانى من يونيو عام ١٨٩٦ قدم  
سان سانس هذا الكونشيرتو بمناسبة  
الاحتفال بمرور خمسين عاماً على  
إختراعه عزف البيانو . ويعرف هذا  
الكونشيرتو فى عالم الموسيقى باسم

(الكونشيرتو المصرى) حيث أن سان  
سانس قد كتبه خلال زيارته لمصر  
وبالتحديد فى مدينة الأقصر عام ١٨٩٥  
وفى هذا الكونشيرتو يحاول المؤلف إظهار  
الطابع المحلى للموسيقا فى الألحان ،  
وفى استخدام بعض عناصر الهارمونى فى  
التعبير والتلوين . ولكنه فى الواقع يقدم  
لنا ماتذوقه من موسيقانا فى ثوب  
أوروبى . ويتكون الكونشيرتو من ثلاثة  
حركات جاءت على النحو التالى :

#### الحركة الأولى : متوسطة السرعة

(Allegro Moderato)

تتميز هذه الحركة بوضوح ألحانها ،  
ويعتمد المؤلف على التلوين  
الاوركستراالى إلى حد كبير دون الحاجة  
إلى استخدام المجموعات الكبيرة . كما  
تتميز هذه الحركة بما فيها من فقرات  
عديدة استخدم فيها سان سانس تأجيل  
النبر ، لإعطاء الطابع المحلى بشكل  
بارز .

#### الحركة الثانية : بطيء

(Andante)

تشابه هذه الحركة إلى حد كبير من  
المتابعات الجزائرية والأعمال الأخرى  
المتشابهة . ويلعب البيانو فى هذه الحركة  
دوراً أساساً ، كما يساعد الاوركسترا  
على التعبير عن الجو المحلى بالتوزيع  
الاوركستراالى البراق ويستخدم سان  
سانس لحناً كان قد سمعه أثناء إقامته  
بإحدى الدهيات فى النيل بالأقصر ،  
وهو يسميه لحن حب نوب (Chant  
d'amour Nabien) كما يحاول أن يقلد  
صوت نقيق الضفادع إلى حد ما . وهذه  
الحركة هى أقرب حركات الكونشيرتو  
إلى الطابع المصرى فى أداء التقاسيم .

#### الحركة الثالثة : سريع جداً

(Allegro molto)

تتميز هذه الحركة بأسلوب الكتابة  
لآلة البيانو الذى يعتمد على البراعة فى  
الأداء ، ويحاول سان سانس فى هذه  
الحركة أن يعبر بموسيقاه عن رحلة بحرية  
تخللها دقة حاسفة .

#### ثالثاً : كونشيرتو

#### رقم (١) فى

#### مقام لا الصغير

#### للتشيللو والاوركسترا

#### عمل رقم (٢٢) :

كتب سان سانس هذا الكونشير ،  
توفى عام ١٨٧٣ ، وهو كالعاده من  
ثلاث حركات ، جاءت على النحو  
التالى :

#### الحركة الأولى : سريعة دون

#### اسراف

(Allegro non troppo)

وهى مكتوبة فى صيغة السوناتا ،  
وتستهل باللحن الاساسى ويقدمه  
العازف المنفرد بمصاحبة مجموعة الفيولين  
الثانية والفيولا . أما اللحن الثانى  
فيقدم أيضاً من العازف المنفرد . وتتميز  
هذه الحركة بالأداء الاستعراضى من  
العازف المنفرد .

#### الحركة الثانية : معتدل السرعة

#### ومتدفق

(Allegretto con Moto)

تقدم فى تدفق وتسمع مباشرة بعد  
الحركة الأولى ، وتقدم الوترىات من  
مقنعة بكاتم الرنين - لحناً فى ايقاع  
راقص وفى مقابلة مع لحن معارض  
يقدمه العازف المنفرد . وبعد أن يقدم  
(الكادنزا) التى تتطلب قدرات متميزة  
فى الأداء ، تكرر بعض أجزاء المدة  
اللحنية الرئيسية .

#### الحركة الثالثة : ختام ، استعادة

#### السرعة الاولى

(Finale, Tempo Primo)

وهى تقدم مباشرة بعد الحركة  
الثانية ، أى أن الكونشيرتو رغم أقسامه  
الثلاثة الواضحة يقدم كوحدة فنية  
واحدة ، وخلال هذه الحركة تبرز  
بوضوح قدرات سان سانس على  
إستغلال إمكانات آلة التشيللو بصفة  
خاصة والآلات الاوركسترا بصفة عامة .

## رابعاً : القصيد السيمفونى : فايئون

(Phaelon)

يقدم سان سانس لقصيدة السيمفونى بكلمة قال فيها : « سمح أبلون لابنه فايئون أن يقود عربة الشمس عبر السماوات بيد أن أفراسها كانت أصعب مراسا من مقدرة الشاب ، فجمحت به وخرجت العربة الملهبة عن مسارها بين الأفلاك ، واقتربت من الأرض تهدد العالم بالدمار طعمة للنيران . مما يضطر معه جويتر إلى إطلاق صاعقة تردى الفتى سريعا . وتبدأ الموسيقى بتصوير فايئون يقود عربة الشمس مختالا فخورا ، وتعلن آلات النفخ النحاسية آبتهاجا بطلوع الشمس على وقع حوافر الخيل وصليل سنايكها ، ومنظر الفضاء الفسيح ، والأرض المنبسطة ثم يضطرب الايقاع بضربات من التبان ، تنذر باختلال القيادة واقترب العربة الملهبة من الأرض . وهنا يستعمل سان سانس « الجونج » يقرع منذرا بدنو الكارثة الكبرى ، ثم تنفجر الصاعقة على هزيم الطلبة والجونج وثلاث آلات تمباني وكاسات نحاسية ، تنتقل بعدها الحركة من القوة والسرعة والاضطراب ، إلى الهدوء المفاجىء ، حيث تؤدي الاوركسترا في تودة فقرات من اللحنين البهجين اللذين جاءا في أول القصيد ولكن بما يشبه الرثاء والحزن . ويلاحظ أن الموسيقى لم تخرج عن قالب السوناتا ، فقد عرض المؤلف اللحنين الاساسيين ، ثم تفاعلا ، وعادا وبالتالي . أى أن سان سانس استطاع ان يوفق بين تصوير موضوعه وبين صيغة السوناتا . ولم يعتمد في تصويره إلا على الانحاء الموسيقى وحده .

## خامساً : القصيد السيمفونى « مغزل أو مفال »

(Le Rouet D'Omphale)

مصنف (٣١) .  
يصور المؤلف في هذا القصيد كيف استطاعت الملكة أومفال بقوة إغرائها أن

تذل كبرياء « هرقل » الشجاع ، فقد أغرته حتى تلاشت قوته . وأصبح طوغ بنائها . فاستسلم لرغباتها ، وجلس بين فتياتها خالعا جلد النمر ، مرتديا ملابس النساء ، جالسا إلى المغزل ، مشاركا الفتيات في غزل ثوب الملكة التي ملأت عليه كل قلبه . وتسود فترة سكون تقطعها ضحكات مكتومة من الفتيات ، عندما يرين هرقل وهو يصل الخيط تارة ، ويقطعه تارة أخرى . يديه اللتين طالما مزقت الحيوانات المفترسة . تدخل الملكة وتتأمل منظر هرقل ، وتنفجر في ضحكات تهكمية ، فيزجر هرقل في غضب ، ثم يشعر يأس وأمل ، واستعطاف ، ولكن يأسه يشتد ، فيستسلم حينما تتزايد الضحكات ، وينتهي القصيد السيمفونى حينما ينتهى الخيط ، وتتوقف عجلة المغزل عن الدوران .

\*\*\*

## سادساً : القصيد السيمفونى شباب هرقل

(La Jeunesse d'Hercule)

مصنف (٥٠) :

يرى هرقل في مستهل حياته طريقتين الفضيلة وطريق اللذات يقف هرقل حائرا في مفرق الطرق ، وبينه وبين نفسه صراع ممت ، يخرج منه ، وقد اختار طريق الفضيلة ، حيث يرى في نهايته الخلود ، وتصور الآلات الوترية جو الغموض والحيرة والتردد ، موضحة صعوبة الاختيار . يعقبه لحن قوى يفيض نبلا وشجاعة ، يمثل الفضيلة ، وتؤدي الآلات الوترية . بينما البطل في طريقة إلى الفضيلة . إذا بهاتف يناديه ويستعطفه فيتوقف ليرى من بعيد حوريات يلفتن نظره إلى طريق اللذات ثم تتوقف الموسيقى فجأة ، لتعود من جديد بالحكمة ، والموعظة ، وقد إمتزج لحن الإغراء ولحن الفضيلة في صراع عنيف ، ينتهى بانتصار الفضيلة ، ويسمع لحنها في عظمة ونبل ، مؤكدا إنتصارها .

وفي الختام أرجو أن أكون قد ألفت بعض الأضواء على حياة وأهم أعمال مؤلف الموسيقى الفرنسى شارل كامى سان سانس الذى كان فنانا مرموقا في عصره ، تأثر بمعاصريه وأثر فيهم ، وترك بصماته الواضحة على موسيقا بلاده . وإلى اللقاء إن شاء الله تعالى مع مؤلف موسيقى آخر ◆

\*\*\*

## المراجع :

- ١ - أحمد المصرى : برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى ، أيام (١٥/٥/١٩٨١ - ١١/٦/١٩٦٦ - ٣٠/١٠/١٩٨٧)
- ٢ - شينة فريد : ٢١٠ من أساطين النغم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢
- ٣ - ذ. حسين فوزى : الموسيقى السيمفونية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥

4 - Ammer christine ; Harper's Dictionary of Music, Barnes Noble Books, New York, 1973—

— Bookspan, Martin: 101 Masterpieces of Music And Their composers, Dolphin Books, Doubleday Company, Inc., New York, 1973

— Cross Mitton, And Ewen, David: Milton Cross Ecylopeelia of the great Composers and their Music, Doubleday, Conpang, Inc. New York, 1953, Vol II

— Grove, George Dictionary of Music and musicians, England, Stanley, Sadie (Vol I) London, 1961.

— Jacob, Arthur: The New Penguin Dictionary of Music, Penguin Books, Ltd., England, 1984

— The Larousse Encyclopedie of Music Edited by Geoffery Hindley, Hamlyn, London, 1982

— Westrup, J. A., Harrison, F. li Collins Music Encyclopedio, Collins clear - type Press, Great Britain, 1959





## صورة

سعيد ربيع

\* إليها .. في الساعة البنفسجية من جلوات الليل .  
يا أسرق  
يا أسرق  
يا أسرق ..  
بفتور العينين النجلاوين الصحراويين  
المتركز في اليمنى بدلالا  
والمتوزع في اليسرى بجمال  
يسرى  
من سحر المسدول طويلا  
والمسلول صقيلا  
من هذب الرمشين !!  
أهل ريت المتواري من أسرار الروح ..  
فأججت اللهب المتخفي في جسدي ؟  
إذ كنت قد استعصمت — نجاة — من زمن  
بسفينة نوح !  
أم أنك قد أشعلت حريقا في بجذوتك المواردة مؤرا  
تحت رقاد النسيان المسفوخ ؟  
فوقفت على أبواب مذائيك المملوءة بالثمرات وبالأثمار  
خجولا مشتتيا أن أقضم من تفاحك  
أو أن أفرط من رمانك  
أو أن أقطف من تين الجسد الذي  
أو أصعد بعضا من نخلاتك أنفثها  
كما تساقط من حولي رطباً ريان جنيا  
حتى أكل ويشرب أشرب من أنهارك تجري من تحتي خد  
التخمة في جلوات العشق الليليات ..  
وأقر بما وهب الله العينا  
لكني .. يا أسرى يا أسرى





وأنا أهدي قوزانا في شطحات الوجد الصوفيات  
وأطلق نفسي في محطور الذات  
أرى أن ما بينة سفينة نوح تحملني  
وثمار بساتين الجسد الموار تلاحقني  
أهتز ضحوكاً في نسج خاف يلتف علي فيفجر بي  
مبهوراً من عجب الدنيا  
من تصريف الأقدار

فأحرر رُوحى  
أطلق خبل القلب على موفور غواربه  
على الكشف الجنات المحجوبات  
وراء الغيم

أخلص من قبدي

من أردية الهيم

فالأسر بعضاً من أنحاء أراضيك

أأمل كل تضاريسك

واقوم على شيطان جزائرك المستورات الأصداف

وأخزن قاتك في نبضي

أستلقي

أضغ علىكتك العسلية من فوري

وأغنى

لأتنسى

فأنا أحتاج إلى امرأة

في الليل تفيض بماء أنوثتها حصياً  
في قلب وعائي  
تسكنني  
شهداً تتقاطر إنعاماً يسقاني  
ذلك يميكنها من إروائي !!  
أهذا دوماً تسكين عطوراً بريات  
في خلق المشتاق ردائي؟  
تنصين رحيقاً غثوماً  
في جوف إنائي؟  
ياثوب وغطائي  
يارب وروائي

يا ... ..

سأسميك الآن الأسماء الأخرى:

يا حرياتي دلاً من أسري

يا سريري بدلاً من بوري

يا علني بدلاً من سري

يا غربي بدلاً من سري

حيث السحر الأسر ... أسري

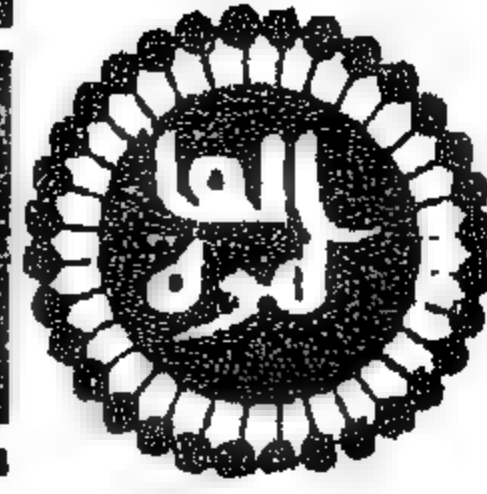
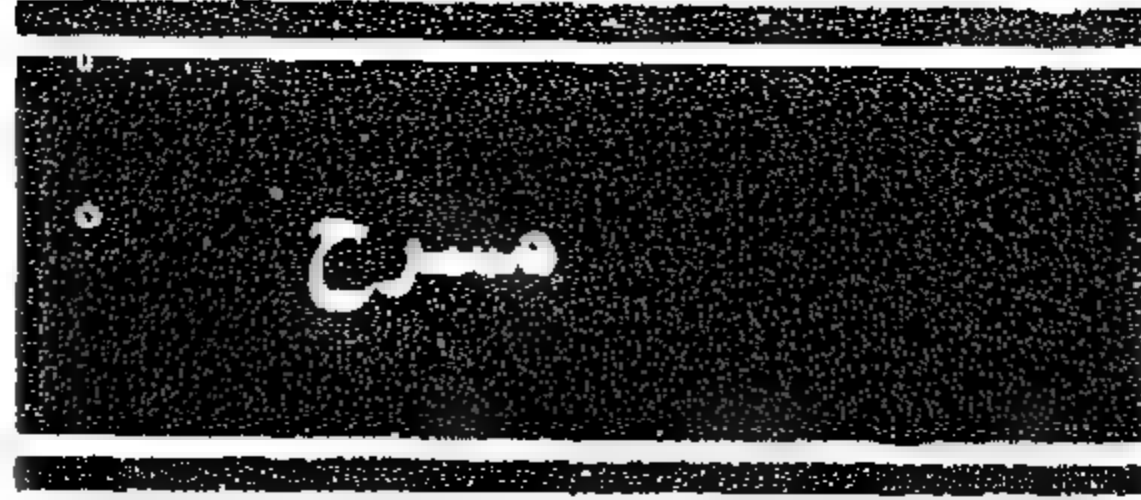
لي ... نبض الأشياء

لما كل الأسماء أسمى

هذا غيثك قأنهمري

ورباب العمرة فأغتمري





# كراسي أونيسكو الفارغة

د. أحمد سخسوخ

أساسها ؛ فإن تحطيم هذه القواعد يعنى عدم القدرة على فهم البشر بعضهم البعض وعدم القدرة على إقامة علاقات إنسانية ؛ وعدم القدرة على الإتصال .. ليس فقط بين البشر بعضهم البعض فى المسرحية ؛ ولكن أيضاً بين بعض النقاد المحافظين والعوالم التى تطرحها مسرحيات أونيسكو مما حدا بكثير من النقاد مهاجمة أعمال أونيسكو ؛ وقد وصفه أحد النقاد بجريدة الفيجارو وهو « جان جاك جوتييه » بأنه على شاكلة « الفريد جارى » ؛ وجارى هو الذى بدأ بإثارة الشغب ؛ والاستفزاز فى المسرح حينما اخرج « لوجنى بو » مسرحية « أوبو ملكا » عام ١٨٩٨ على مسرح الأوفر بباريس .

ورغم ان هذا الناقد يبدأ بالهجوم على أونيسكو حين يشبهه بجارى ؛ إلا أنه لم يخطئ فى ذلك ؛ لأن أونيسكو

يؤرخ نقاد المسرح بالبداية الرسمية لمسرح العبث فى عام ١٩٤٩ حين كتب أونيسكو مسرحيته المغنية الصلعاء ؛ وبعدها توالى أعمال أونيسكو مثل الدرس والكراسى فى عام ١٩٥١ .

وقد قدمت الكراسى عام ١٩٥٢ على مسرح لانكرى بباريس من اخراج « سيلفين دوم » .

وإذا كانت مسرحيتا أونيسكو السابقتان على الكراسى وهما « المغنية الصلعاء » و « الدرس » لم يحققا نجاحا يذكر ؛ فإن الكراسى على النقيض قد حققت نجاحاً بعض الشيء بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات كتبها أونيسكو ؛ وربما يرجع ذلك إلى أن أونيسكو فى مسرحيته السابقتين كان يركز بشكل أساس على ما أسماه بـ « مأساة اللغة » ؛ وإذا كانت وسيلة التفاهم هذه تعتمد على قواعد منطقية لكى يفهم الناس بعضهم البعض على

بالفعل على شاكله جارى ؛ بل هو إمتداد حقيقى له ؛ وكان أونيسكو أحد مؤسسى كلية الباتا فيزيقية فى الأربعينات التى كانت تلقى الضوء على أفكار جارى وتحللها محاولة لبعث أفكاره فى الأدب والفنون . وجارى هو الذى فتح الباب لكثير من الاتجاهات الفنية الحديثة ولكثير من رواد المسرح للدخول فى هذه الاتجاهات التجديدية ؛ ولم يخطئ بالفعل ناقد جريدة الفيجارو حين قال بأن أونيسكو على شاكله جارى ؛ وإن كان مخطئاً فى تصويره الساخر عن أونيسكو وجارى .

### ● الكراسى

ومسرحية الكراسى التى كتبها أونيسكو هى المسرحية الثالثة فى سلسلة أعماله المسرحية ؛ وإذا كانت مسرحيته السابقتان تدوران فى صالون برجوازي ؛ فإن هذه المسرحية تدور فى قاعة جرداء بها أبواب عديدة ونوافذ ؛ وفى القاعة الجرداء عجوزان يقترب عمرهما من المائة عام وهما يعيشان فى منزلها منعزلين عن المجتمع بأحدى الجزر .

وتدفع الزوجة زوجها كل يوم أن يحكى لها نفس الحكاية التى ظل يردها دائماً منذ زواجهما والذى مضى عليه خمسة وسبعون عاماً . . إنها تحمله أن يحكى لها كل يوم ذات القصة وإن يقلد لها نفس الشخصيات .

والحكاية التى يردها العجوز يومياً هى أنها قد وصلا ذات يوم إلى جوار باباً حديدى كبير وكانا متبلين من قمة الرأس إلى أخمص القدم ؛ وقد تجمدت عظامهما من البرد منذ شهور وهما غارقان فى المطر ؛ وقد مضى على هذه الواقعة ثمانون عاماً ؛ ولم يسمح لهما بالدخول ؛ إذ كان العشب مبتلاً فى الحديقة ؛ وكان هناك ممر يقود إلى ميدان صغير تتوسطه كنيسة قروية ؛ ولم يعودا يتذكرا أن هذه القرية ؛ ربما كانت باريس ؛ ولكنها قد إنهارت منذ ربعمائة عام ولم يبق منها سوى أغنية « باريس ستكون دائماً باريس » .

ويتنقل الرجل العجوز من حالة الشيخوخة ليرتد إلى حالة الطفولة يبحث عن يحميه بعد أن تيمم وينادى على أمه ؛ ثم يجار بالبكاء حتى تأخذه زوجته فى حجرها تهدد هذه كطفل صغير وتهدىء من روعه لأن ضيوفه سيأتون الليلة ولا يجب أن يروه على هذه الحال .

وكما تقول المرأة العجوز كان للرجل أن يصبح أفضل بكثير لو أنه تفاهم مع الجميع ولم يتشاجر ؛ ولكنها ليست غلطته كما يقول ؛ فقد تشاجر مع أخيه بسبب قوله « يا أصدقائى عندي برغوث . أنى ازورككم على أمل أن أترك البرغوث عندكم » .

ويتنقل الحوار بينهما من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك رابط بين هذه الموضوعات .

ويعود الحوار ثانية ويتكرر حتى تعرف أنه سيوجه رسالته فى الحياة إلى كل البلاد ، إلى أوروبا وإلى كل القارات ولن يوصل العجوز رسالته إلى البشرية يذاته ولكنه أستاذ خطيباً محترفاً ليبلغ الرسالة بدلاً منه .

وبالفعل يبدأ المدعوون الموهوبون فى الحضور ويدور مع كل منها حواراً عن الجو والحياة والماضى وغلو الأشعار والمعارك والغزل وغير ذلك ؛ ثم يستقبل العجوزان شخصيات متعددة ؛ أنسة ، كو لوئيل ، مصور حفار وزوجته الحسنة ؛ ثم مزيد من الناس ، صحفيون ، أولاد صغار حتى يفضل الأمباطور بنفسه ، وفى النهاية يأتى الخطيب فيتحول العجوزان للحظة إلى تمثالين من الحجر ؛ إنها لحظة تاريخية ؛ ثم يتوجه العجوز إلى الجميع يشكرهم ؛ إذ أن توجيه الرسالة إلى البشرية أصبح فى الإمكان بسبب حضور الخطيب . . ويؤكد الرجل بأنه لم يعيش حياته عبثاً طالما أن رسالته ستعلن على العالم ؛ وهنا يودع العجوزان الجميع ويلقى كل منهما نفسه فى ذات اللحظة من نافذته فيخيم السكون فجأة ؛ ثم يسمع آه وصوت مكتوم يحدثه سقوط الجسدين فى الماء . . وبعد لحظات يبدأ الخطيب فى

توصيل الرسالة ؛ ولكننا نكتشف بأن الخطيب أخرس يعجز عن توصيل أى رسالة ؛ وفى النهاية يخرج لتبقى خشبة المسرح خالية إلا من الكراسى المرئية والبشر والإمباطور الغير مرئيين والهمهمات المسموعة من بعيد حتى يسدل الستار .

### ● الكراسى وتكنيك أونيسكو المسرحى

ويظهر فى هذه المسرحية كثير من سمات تكنيك أونيسكو المسرحى وهى سمات تميز كثيراً من أعمال كتاب هذا الاتجاه . . وأونيسكو هنا إنما يبدأ مسرحياته بمدخل واقعى ثم يتطور هذا المدخل ويخرج به عن إطار واقعيته إلى العبث . فمسرحية الكراسى تبدأ والعجوز ينظر من النافذة التى تطل على الجزيرة بمياهها الراكدة وزوجته تجذبه إلى الداخل حتى لا تشم رائحة العفن وحتى لا يدخل البعوض إلى المنزل . . ولا تخرج هذه البداية عن كونها موقفاً واقعياً ؛ ولكن ذلك يبتعد أونيسكو عن هذه الواقعية ليخرج بها فى إطار سريالى . حيث يستقبل العجوز مدعوه الوهميين وإلى أن يتحرر هوز وزوجته بعد أن يأتى الخطيب الأخرس الذى يحمل رسالة حياته .

وعلى مدى خمس وسبعين عاماً يحكى العجوز يومياً حكاية لا تتغير ويقلد لها نفس الشخصيات وهى حكاية متناقضة تعبر عن ضمور ذاكرتها وغموضها ؛ كما تعبر عن الملل الشديد الذى يسيطر على حياتها ويسودها .

وتكاثرت المادة فى هذه المسرحية الذى يتمثل فى تكاثرت الكراسى وازدياد حركة العجوزين ؛ إنما يؤكدان على ضياع الشخصية وهويتها ؛ وتزاحم المادة إنما يؤكد على الفراغ الروحى لهذه الشخصيات فى العالم الأونيسكى .

ويسيطر التناقض على عالم أونيسكو والذى يؤكد على زيف هذا العالم . . إذ أن المرأة تمثل للعجوز الأم والأب ولكنها فى نفس الوقت تسلك سلوكاً داعراً وشبقياً تجاه المصور الحفار ؛ كما يسلك



هو سلوكاً عاطفياً تجاه السيدة الحسنة ؛  
مما يجعلنا ندرك ان حياتها سوى ليست  
سوى حياة مزيفة ؛ وليس الإتصال فيها  
بينها إلا تعبيراً عن الانفصال الروحي  
بينهما .

ويقرب عمر العجوزين من القرن ،  
ولهذا فالعجوز لديه رسالة ولديه  
ما يقوله للبشرية .

الرجل العجوز : اسمعوني . عندي  
تجربة غنية ، في كل مجالات الفكر لا  
لست أنايا ؛ يجب أن تستفيد الإنسانية  
من تجربتي .

ويقول في موضوع آخر وهو يخاطب  
الإمبراطور :

كان بإمكانى أنا وحدى أن انقد  
الإنسانية المزيفة جلالتك تقدر ذلك حق  
التقدير مثل أنا . . . أو على الأقل كان  
بإمكانى أن أجنبها الآلام التى عانتها في  
الربع الأخير من هذا القرن ؛ لو كانت  
قد أتحت لى الفرصة ان ابلغ رسالتى ؛  
أنى لا أياس من انقازها ؛ لأزال الوقت  
مناسباً عندي الخطة . . . وخطة  
العجوز هى انه قد أستاجر خطيباً محترفاً  
كى يبلغ رسالته إلى البشرية ؛ ونكتشف  
في النهاية بأن هذا الخطيب الذى يحمل  
الرسالة التى بها تنقد البشرية ؛ أخرس  
أصم . . . ويعنى هذا بأن حياته فارغة  
لا يوجد بها شيء يقال .

### ● الكراسى على خشبة مسرح السلام

وقد حاول مخرج العرض بوجه عام  
ان ينفذ تعليمات أونيسكو الإخراجية  
وان كانت له بعض الإضافات التى  
خرجت به عن نطاق الرؤية العامة  
لمسرح أونيسكو .

فخشبة المسرح في البداية فارغة إلا  
من كرسيين وسط خشبة المسرح  
للعجوزين ؛ كما يوجد في كل جانب  
من مقدمة خشبة المسرح بانوه في وسطه  
شباك وبانوهات في الخلفية وأربع عمرات  
في كواليس المسرح .

● ومع نقطة صفر في الإضاءة تناسب

الموسيقى في الظلمة ثم إضاءة خفيفة  
حيث يبدو العجوز وهو ينظر من الشباك  
على يمين خشبة المسرح ( من يمين  
المتفرج ) في الوقت الذى تجلس فيه  
المرأة العجوز في منتصف خشبة المسرح  
ثم تتجه إلى زوجها تدفعه بعيداً عن  
الشباك .

وبوجه عام لا يوجد في مسرح العبث  
تطور منطقي في الشخصية بالمعنى  
الأرسطى ؛ ولكن يوجد حالة توضع  
فيها الشخصية ويمكن لها أن تنتقل من  
النقيض إلى النقيض حسب الحالة  
والموقف الذى توضع فيه الشخصية ؛  
وقد حاول أيمن أحمد الذى لعب دور  
العجوز أن يعطى تأثيرات كل مشهد  
وان ينتقل من دور العجوز إلى الطفل  
إلى مستقبل للضيوف إلى الإنسان  
المقهور من خلال منهج الأداء التمثيلي  
الذى ينبع ستانيسلافسكى فحاول ان  
يخس بصدق اللحظة دون إفتعال أو  
زيف عكس زميلته « غادة فرج » التى  
لعبت دور المرأة العجوز والتي حاولت  
بشكل مفتعل إنتزاع ضحكات الجمهور  
عن طريق الأداء المفتعل سواء في الحركة  
أو في التمثيل ؛ كما كانت ملامح  
الشخصية تقلت منها بالمعنى  
الأونيسكى . . فإذا كانت لكل حالة  
ملامح خاصة ؛ فقد حطمت هذه  
المثلة ملامح الشخصية من لحظة إلى  
أخرى ومن ثانية إلى أخرى . . فأحيانا  
تؤدى بطريقة مفتعلة وأحيانا تخرج من  
هذه الطريقة لتؤدى بصوت مستعار  
وأحيانا تنحنى بشكل كامل ثم تنسى  
انحناءتها ثم تعود لتمنى نصف انحناءه  
وهكذا .

وفي الواقع لا يوجد منهج محدد في  
اداء هذا النوع من المسرحيات ؛ إلا أن  
عروض هذا التيار في أوروبا كانت  
تأرجح في التمثيل ما بين الأداء  
التسانيسلافسكى بإعتبار أن الأفكار التى  
تطرحها عوالم المسرحيات العبية افكار  
صححية عن العالم يؤمن بها الممثل  
ويحسها في نفس الوقت أو يؤدى الممثل  
في مثل هذه المسرحيات معتمداً على  
حركات لاعبي السيرك والمهرجين على  
اعتبار ان الحياة دورة مأساوية ضاحكة  
يؤديها لاعب السيرك وتنتهى بنهاية

مأساوية ولكنها ضاحكة من هذا النوع  
المز والمزير .

وحين جاء الخطيب في النهاية وقف  
بشكل متزن وحاول أن يتكلم ؛ إلا أنه  
عجز بسبب صممه . وكانت محاولاته  
وقورة وحكيمة ؛ وهذا عكس ما أراد  
أونيسكو . . إذ أن أونيسكو أراد أن  
يعطى الخطيب صورة من يحدث  
ضوضاء ؛ تلك التى تعبر عن الفراغ  
واللا شيء . . . إذ أن الرسالة هى  
الفراغ ؛ فراغ حياة العجوزين ،  
فالعدم يسيطر على الكون .

ولقد كانت الكراسى تشكل مربعات  
ومستطيلات في مجموعها على خشبة  
المسرح ؛ وهو ما يتنافى مع ما يمكن  
للدكتور أن يثيره في خيال المتفرج  
وما يتفق مع هذه العوالم السريالية التى  
يطرحها هذا المسرح . . إذ أن أشكال  
المربعات والمستطيلات تحد من حرية  
فكر المتفرج فيما يراه على خشبة  
المسرح .

وقد أضاف المخرج في منتصف  
العرض رقصة بالية لم يكن لها ضرورة  
فنية ؛ وقد استخدم حركات إضاءة  
بسيطة طوال العرض ؛ وحين دخول  
الإمبراطور استخدم بقعة ضوئية تتحرك  
مع حركة الإمبراطور المنخيلة ؛ وقد  
كانت تعليمات أونيسكو تقتضى حين  
دخول الإمبراطور إلى خشبة المسرح ان  
يكون الضوء الذى يدخل من النافذتين  
والباب بارد وخاو ؛ وهو بذلك يعبر عن  
فراغ هذا الإمبراطور وسطحيته ؛ وقد  
أراد أونيسكو بذلك ان يصور خواء هذه  
الشخصيات من القيمة ومن الوجود  
أيضاً ؛ وهو هنا يذكرنا بقول سقراط  
كلما اقتربت من الساسة والشعراء كلما  
اكتشفت خواءهم .

ورغم ضعف بعض جوانب العرض  
ورغم التطويل في بعض الأجزاء  
والإضافات التى أضرت بالعرض ؛ إلا  
أن المخرج بوجه عام حاول تنفيذ  
تعليمات أونيسكو في كثير من جوانبها  
ويبقى في النهاية الاختيار الجاد للنص  
ومحاولة تقديم عرض غير مسف وسط  
الإسفاف الذى يسود حركتنا  
المسرحية ◆



## الخطاب الروائي

### في رواية

١٩٥٢

رواية :

جميل عطية إبراهيم

عرض وتحليل :

شمس الدين موسى

لعل القارئ لرواية (١٩٥٢)، للكاتب الروائي جميل عطية إبراهيم، يطرح على نفسه عدة قضايا تتعلق في جانب منها بطبيعة الفن الروائي، الذي أصبح له الزواج في السنوات الأخيرة، لا على الصعيد العالمي فقط، بل على الصعيد العربي والمصري أيضاً، فالمطابع تصدر كل شهر عشرات الأعمال الروائية، التي ينتمي أصحابها لمختلف المدارس الفنية، مما جعل المقولات التقليدية التي استقر عليها النقد وتخص الفن الروائي لا تنطبق علينا تمام الانطباق، فلم تعد الرواية فن الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية، في عصر التداخل والامتزاج الطبقي. وإذا كان منشأ الرواية كفن مديني يرتبط بنمو وتطور الطبقة الوسطى كما حدث في أوروبا، فإننا نجد ما تنتشر في كثير من البلدان التي لم تبلور فيها الطبقة الوسطى،

وكان لها ذلك الانتشار الواسع، فهناك الرواية الاجتماعية، والرواية السياسية، والرواية الشعرية، والرواية التاريخية. والرواية النفسية... حتى تأثر البعض بأحدث الاتجاهات لها عرف باللارواية... مما جعلها تنتزع مكانتها بين ألوان الأدب المختلفة فتسبها جميعاً في عالمنا العربي، فبعد جيلين فقط من الجيل المؤسس أو الرائد، الذي قدم «محمد حسين هيكل» في روايته الشهيرة زينب، نرى الآن أن لها لدى الأجيال التالية الكثير من الأتباع والمحبين والعاشقين.

«جميل عطية إبراهيم» واحد من هؤلاء، قدم روايته ١٩٥٢ أخيراً بعد روايته السابقة «البحر ليس بلان» لكي تطرح أمامنا ذلك التداخل بين الرواية السياسية والرواية التاريخية، فالمطالع لرواية ١٩٥٢ لابد أن يتساءل، هل ذلك العمل ينتمي إلى الرواية السياسية أم للرواية التاريخية؟ وبين هذا وذلك لابد أن يتوقف

القارئ متأملاً فلقد أراد الكاتب أن يقدم رواية تاريخية، تركز على أحداث تاريخية أساسية، لكن الذي حدث أن روايته جاءت لكي تحيل كثيراً إلى جانب الرواية السياسية، التي سجل فيها الكاتب الكثير من التفاصيل مما حوتها كتب المؤرخين، فضلاً عن عشرات التفصيلات الفنية، التي أوردها الكاتب لكي يكشف نوع العلاقات التي كانت سائدة عام ١٩٥٢ بين شخصياتها المختلفين.

ومن المؤكد أنه كان هناك دافع لدى الكاتب قبلما يشرع في التخطيط لروايته. فعام ١٩٥٢ هو عام الثورة التي تفجرت ليلة ٢٣ يولية، والتي فجرها ضباط الجيش تحت اسم حركة الجيش المباركة. وكان زعماءها يمثلون في مجموعة من الضباط المتوسطين بقيادة اللواء محمد نجيب، الذي استخدمته الثورة كواجهة خلال شهرها الأولى.

وأرجح أن رواية ١٩٥٢ رواية

سياسية لعاملين أساسيين الأول — يتمثل في رغبة الكاتب التأكيد على أن ثورة يولية كان لها أسبابها الاجتماعية، التي فجرتها، وكان اختيار الكاتب لعزبة عويس، أو عزبة الاقطاعي اللواء عويس ياور الملك وزوج الأميرة ثويكار قريية الملك، لكي تكون أرضية لروايته يلقي من خلالها الكثير من الضوء على الصراع الاجتماعي والطبقي الذي كان يدور في ظل سيادة طبقة الاقطاع.

ويتمثل العامل الثاني في الواقع لدى الكاتب لكشف أبعاد وعوامل الثورة داخل المجتمع المصري، والتي كانت تنضج كل يوم، وكان عبادها الشباب والعامل، والفلاحين، والطلبة، وأفراد يتمردون من أبناء الإقطاع أمثال الدكتور «أوديت»، التي تحفت تحت اسم صباح، عندما كان مطلوباً القبض عليها بتهمة انتمائها لمجموعة الفدائيين الذين كانوا يعملون ضد الانجليز في مدن القناة.





# عالم الطفولة في القصة القصيرة قراءة في مجموعة (أن .. تحبوا)

قصص :

محمد محمود عبد الرازق

نقد وتحليل :

كمال مرسى

نوحى الجمال فيها ، قواعد ومقاييس جديدة غير تلك التي درجوا عليها .

كنت أختفى عليه ذلك فإذا برأه في قصص مجموعته الأخيرة ( أن .. تحبوا ) قد نحى جانباً الناقد من وجهه وحسبه وغداً فناتاً مبدها فحسب ، برسم لوحاته بتلك التلقائية المحببة بفطرتها ( وعيها ) كما يقول عامة الناس . ودونما احتفال بمقاييس وقواعد وضعها امامه مقدماً .

إن الملاحظ في تلك المجموعة كما قالت بحق الهيئة العامة للكتاب في تقديمها للقراء ، أنها تنظر إلى الحياة من خلال عيني طفل شب في قاع المدينة وتدرج على طرقاتها باحثاً عن معان الميلاد والموت والخلاص . وإن لأتساءل — كما تسأل الدكتور يوسف أدريس — منذ أكثر من ثلاثين عاماً وهو يدير ويقدم إحدى ندوات الاقصوية في نادي القصة عام ١٩٥٧ ، هل هناك مانع أن يكون عندنا كتاب قصص يختصون في معالجة مشاكل الأطفال ؟ طبعاً لا مانع .. فعالم الطفولة عالم مستقل له مقوماته واحلامه وامانيه وحق الطفل فيه

تشيع في الاوساط الأدبية مقولة كادت من كثرة تردها أن توهم البعض بأنها الحقيقة ، تلك هي أن الناقد ادیب خاتمة التوفيق فيما يدع ليحيى البنا محمد محمود عبد الرازق بمجموعته القصصية الثانية ( أن .. تحبوا ) بعد مجموعته الأولى ( الجرح الغائر ) ليبدد بشدة وبلا تردد هذا الوهم الذي كاد بعضنا بحسبه حقيقة . وليؤكد لنا أنه بجانب كونه ناقدًا وأحياناً مرموقاً فهو أيضاً قاص مبدع موهف الحس حين يتناول في قصصه القصيرة أدق المشكلات الإنسانية .

و كنت أختفى وهو يتصنى لعملية الابداع الفني ان يتغلب عليه وهي الناقد ومقاييسه وموازينه وقواعده الجامدة فيهندس قصصه بالمسطرة والبرجل والمنقلة ليفقد بذلك تلك التلقائية العفوية التي يتمتع بها المبدع الفنان الذي لم يمارس ولا يعرف صناعة النقد . ولا تقوده حين يدع الا موهبته واحساسه الفني . تلك العفوية التي يتلقفها بعض النقاد — وهم التمييزون الواحون عادة — ليستخرجون ، بعد ان يهرتهم

ازدواج للشخصية كما في الكبار . وسنجد في هذه المجموعة خمس عشرة قصة يتناول اكثرها عالم الطفولة بكل ما فيه من مشاعر وخواطر واحاسيس فيما عدا اربع قصص هي : الأم والجراد والأوزة البيضاء والغربان ، فهي تباعد عن ذلك العالم الذي شاء الكاتب ان يكون السمة المميزة لمجموعته القصصية .

ففي قصة ( الأم ) نتعرف على أم ريفية مات زوجها بعد أن انجبت منه والدًا وأربع بنات ومن خلال ومناجاتها الداخلية تبين لنا مأساة تلك الأم فهي ترفض الاعتراف بموت ولدها ولا تصدق حقيقة موته منذ سنين وهي لذلك تتعرض لاستهجان بناتها ووصفهن لها بأنها امرأة مخبولة ولا تجد الأم مناصاً من أن تبحث بنفسها عن ولدها الغائب — حسباً تعتقد — في حقل يعمل به أجراً بعد ياسها من عون بناتها لها فهن منشغلات بحياتهن الخاصة .

لم تجد الأم مناصاً من ذلك كما لم يجد الكاتب مناصاً من أن يجري مناجاة الأم وعلى مدى عشر صفحات هو طول القصة بلغة هامة دارجة فالأم ريفية أمية لا تتكلم ولا تفكر الا هكذا . ولكن يبقى السؤال الذي يطرح نفسه في هذه القصة وفي قصة أخرى كتبت على غرارها وهي قصة ( الجراد ) في عشر صفحات أخرى . ألم يجد الكاتب طريقة أو تقنية أخرى لكتابة هاتين القصتين سوى المناجاة الداخلية لأم ريفية أمية وما تجره من حتمية كتابتهما باللغة العامية ؟ .. والمجموعة بالقطع ستقرأ في بلاد عربية أخرى غير مصر . قد يقول قائل ان العامية المصرية معروفة تماماً من خلال انتشار افلامنا السينمائية في كافة انحاء الوطن العربي . لكن السؤال ما يزال طارحاً نفسه .. وما العمل إذا أريد ترجمة هاتين القصتين إلى لغة اجنبية ؟ هل يستطيع المترجم — سواء أكان مستشرقاً أم غريباً — ترجمة روح الجملة أو العبارة العامية

وما ينطوي عليه نسيجها من الوان واشعاعات وإيماءات واحاسيس لا يستطيع ادراكها الا الناطق بتلك العامية .

والمحير حقاً في تلك المجموعة القصصية أنك تستطيع في سهولة ويسر ان تلمس قدرة الكاتب وفهمه وادراكه لأصول وخبايا صنعه وتمكنه من أدوات تلك الصنعة ابتداءً من امتلاكه لناصية الأسلوب العربي السليم عين يكون سارداً روائياً للأحداث والأمثلة على ذلك كثيرة متعددة تزخر بها قصص المجموعة فهو يقول مثلاً في قصة الغربان ص ١٦٠

ظل يجري حتى سقط على العشب العميق فجهدش إلى البكاء .. [ ولم يقل جهش بالبكاء كما درج على ذلك كثيرون غيره من الكتاب كأنما يرون في شيوع الخطأ تبريراً له .

وعلى الرغم من امتلاك الكاتب

لناحية الأسلوب العربي السليم

فالمحير حقاً — كما سبق أن

قلت — أن نراه يتعثر في أبسط

قواعد اللغة السليمة ففي قصة

( امنا الغولة ) يقول في ص ٩٨ :

[ كان خيطاً رفيعاً من النور يتغلد

بامتداد انفرجابه الباب .. ]

والصحيح ان الخيط هو اسم كان

فيجب رفعه هو وصفته وليس

نصبه اما خبر كان فهو الجملة

القلمية ( يتغلد بامتداد انفرجابه

البال ) وهي في محل نصب . وفي

قصة ( أن .. تحبوا ) يقول في ص

١٢ : [ كانت امي عندما تجد

احداً من واقفة على الباب تصيح

عليها فريددون بصوت خافت

وفتور .. ] والصحيح ان يقول :

فريددن نبون النسوة وليس بواو

الجهامة كما ارادها الكاتب .

وفي قصة ( القارب ) يقول في

ص ٨٣ : [ لم يكن اخي يقوى

على الحركة .. وها هو قد عاد إلى

الحبو . ويتكرر هذا الخطأ في أكثر

من مواضع بالرغم مما هو معروف

من ان (ها) حرف تنبيه مقصور

يفيد التقريب فإذا سأل سائل

مثلاً : اين أنت ؟ يجيب الرجل

١٠٩

القائمة

العدد

١١٤

١١٨

شهران

١١١

١١٢

٩

١٠

مارس

١٩٩١

١٩٩١



هأنذا . . وإذا سأل أين فلان ؟  
أقول إن كان قريباً ما هوذا وإن  
كان بعيداً أقول ما هو ذاك . .

ولا أظن أن مثل تلك الأخطاء  
الصغيرة ، وخصوصاً أخطاء  
النحو ، هي أخطاء مطبعية  
فالكاتب وهو عادة يراجع بنفسه  
— حسبما أعرف — بروفات كتابه  
عند الشروع في طبعه فلا متاحى  
من القول بأنه يقع عليه وحده وزر  
تلك الأخطاء .

أما القصص التي يتناول فيها  
الكاتب عالم الطفولة وعددها  
أحدى عشرة قصة فهي إما يرويها  
الطفل بضمير المتكلم أو يرويها  
الكاتب عن الطفل بضمير الغائب  
وفي كلتا الحالتين لم يكن في  
السرد ولا في الحوار ما يمكن أن  
يقال أنه خرج عن نطاق عالم  
الطفولة بكل ما فيه من براءة  
وسداجة وطهارة وشقاوة أحياناً .

ولم يظهر الكاتب بين سطور السرد  
والحوار بل كان الطفل هو الذي  
يحكى وهو الذي يتحاور وهو  
ما يؤكد لنا مرة أخرى قدرة  
الكاتب وتمكنه من أدوات صناعته  
ووعيه الدقيق وفهمه العميق لعالم  
الطفولة بما فيه من مشاعر  
واحاسيس وهواجس وأحلام ففى  
القصة التي سميت المجموعة  
باسمها يرويها طفل لا يتجاوز  
العاشره غادر مع أسرته الصغيرة ،  
القرية التي نشأوا فيها ليقبوا  
بحكم وظيفة أبيه بمدينة القاهرة  
التي أسماها الطفل (مصر) . .  
وقد عرفنا من أسلوب سرده لما  
يشاهده في مصر ومن معالم البيت  
والحي الذي سكنوه وما يقرأه على  
الحيطان وما يراه من أشخاص  
وأشياء سنه على وجه التقريب .

وهو ما يؤكد تجرد الكاتب من  
مفاهيمه هو للأشياء والأشخاص  
ليصفها ويفسرهما بعيني طفل وهذا  
ما لا يقدر عليه إلا كاتب بارع  
فاهم لما يفعل . . لكن الأجل من  
هذا كله هو الطفل حين يروي  
أزمته من عيشة مصر وأسباب هذه  
الازمة والطريقة التي ارتاها  
للخروج منها فهو يرى أولاد  
الجزان في شقق العمارة التي تسكن  
أسرته حجرة فيها على السطح

يرتدون في ذهابهم إلى مدارسهم  
ملابس نظيفة وفي أيديهم أو على  
ظهورهم شنط جلدية بينما كتب  
عليه هو أن يحرم من الذهاب  
مثلهم إلى المدرسة وأن عليه أن  
ينتظر إلى العام القادم لأن ميعاد  
التقديم — كما قالوا لأبيه في  
المدارس — قد فات وتخلق أزمة  
الطفل تدريجياً دون افتعال فجرائه  
من الأطفال يتحاشونه ويرفضون  
اللعب معه كأنه من طينه غير  
طينتهم مع أن أولاد قريته التي  
غادرها كانوا يسمونه الشاطر  
حسن وهم يلعبون معه وهو  
لا يدري سر هذا الجفاء من جيرانه  
في مصر . الجفاء الذي امتد فوصل  
إلى أبويه وبراءة الطفولة يسأل  
نفسه : هل لأن الجارات نظيفات  
مثل زوجة بنايوت البقال اليوناني  
في القرية بينما أمه تلف نفسها  
بملاءة عند خروجها بحلباب البيت  
الذي لا يفرق عن جلباب الغبط  
لكنه يستبعد هذا البيت لأن أباه  
رغم أنه زينة رجال الحارة والعمارة  
بملابسه الانيقة والريجة ( ولم يقل  
الرائحة ) التي تفوح من على بعد  
عن مقدمة ونظارته الشمسية  
الانيقة — رغم هذا كله يقابل من  
رجال العمارة يمثل ما تقابل به  
أمه . فيعود للبحث عن سبب آخر  
لهذا الجفاء من جيرانه في مصر .  
هل لأن شقق ناس العمارة أكبر  
وانظف من شققهم ( العلية  
الصغيرة ) الملقاة على سطح  
العمارة . لكن هذا السبب في رأيه  
كطفل ليس مقنعاً كذلك ، فإن  
شقتهم في القرية كانت مثل  
شققهم لكنهم لا يعرفون فهو وأمه  
وأبوه غرباء في مدينة كبيرة  
لا يعرفهم أهلها . .

وهكذا يصل بنا إلى ذروة أزمته  
وهي احساسه بالغربة دون افتعال  
أو تصنع وهو لهذا يلعب وحده في  
السطح يصنع فيه حرائق صغيرة  
يضع فيها طلقة أو طلقتين من  
مسدس أبيه كأنما يريد أن يقول لنا  
دون أن يفصح أنه يريد أن يفجر  
هذه المدينة الكبيرة الغبية التي  
لا يعرف سكانها بعضهم بعضاً .  
وتلك سمة من سمات القصة  
الجيدة فلا يقول الكاتب كل شيء

بل يترك للقارئ أشياء يستنبطها  
بنفسه وتغريه رؤيته للعمارات  
الشاهقة التي يراها من السطح  
حول بيته على استكشاف الشوارع  
التي تقع فيها هذه العمارات فيهبط  
ليجوس خلال هذه الشوارع  
المحيطة بيته رغم تحذير أمه من أن  
الناس في مصر يسرقون الأولاد  
ورغم خوفه من عدم اهتدائه إلى  
طريق العودة لبيته . وهكذا يعطينا  
الكاتب تلميحاً وليس تقريراً عن  
سنى عمر طفلة الراوى الذي يقرأ  
ما هو مكتوب على السلاطات  
والحيطان . وهنا — وبالألف  
— يتغلت الزمام من الكاتب  
فيقول على لسان الطفل ص ١٧ :  
[ كنت أتعرف معرفة حميمة على  
الشوارع ] فهل يستطيع طفل  
صغير يخشى الاهتداء إلى طريق  
بيته أن يصف معرفته للشوارع  
بأنها معرفة ( حميمة ) ويستطرد  
فيقول [ كنت أقرأ قرعة قول وأدب  
خانة ] مع أننا لا نقرأ هذه الأسماء  
الآن ولا منذ نصف قرن من  
الزمان على أقسام البوليس  
ودورات المياه العمومية مما نفتقد  
معه مصداقية ما يقول الطفل عما  
قرأه في الشوارع التي جاس خلالها  
ونحس بالكاتب يبرز من بين  
السطور كما أحسنه حين قال على  
لسان الطفل في قصة أخرى هي  
قصة ( أوقات سعيدة ) ص ٢٦ ،  
ص ٢٩ [ هممت بالقول ] و  
[ صبي الخلاء ] بدلاً من هممت  
بالعودة وصنى صانع الاحذية .

وفي القصص التي يرويها  
الكاتب عن الطفل بضمير الغائب  
نراه حيناً يستعمل في تصويره  
لأحاسيس الطفل كلمات لا تعبده  
بدقة عن تلك الأحاسيس ، كما في  
قصة ( عود قصب ) حين طلبت  
الأم من طفلها أن يعيد عودى  
القصب إلى جدته فيقول في  
ص ٦٣ : [ صعد الولد . . ]  
وكان يكفي أن يقول استغرب أو  
دهش من طلب أمه ، خصوصاً  
وأن الطفل — كما يروي  
الكاتب — اعتاد من أمه مخاصمة  
جدته . ونراه حيناً آخر مستعملاً  
لكلمات غريبة حتى عن اللغة  
العربية مثل كلمة ( جرادق ) في

قصة الشاهد والقضية فيصور  
احساس الطفل عندما علم من أمه  
أنه سيخرج مع أبيه في مشوار قاتلاً  
في ص ٧١ .

شم الروائح التي تداعب  
خيال شيمه كلما سمع اسم أبيه  
وهو في مشوار وخاصة  
رائحة الخراشق [

وليقين الكاتب بأن  
الكلمة غريبة حتى على اللغة  
العربية يروح يفسرها بلسان  
الطفل فيقول : [ ذلك الخبز  
الابيض ذوم السمسسم  
المحمض ] ولا شك أن  
الكاتب يعرف تماماً أن حرفي  
الجيم والقاف لا يجتمعان في  
كلمة واحدة من كلام العرب  
إلا أن يكون معرباً أو حكاية  
صوت ومن أمثلة الكلمات  
المعربة عن أصل فارسي  
كلمة الجوسق أى القصر  
وكلمة المنجنيق وهي الآلة  
التي ترمى بها الحجارة في  
الحروب القديمة ومثال  
الكلمات التي تحكى صوتاً  
كلمة ( جلنبلق ) وهو صوت  
باب ضخم في حالة فتحة  
وإصفاقه .

ولكننا حين نعود إلى أزمة  
الطفل في قصة ( أن . .  
تجبا ) نرى الكاتب مرة  
أخرى يعود إلى الإمساك  
بناحية أنه القصصى فالطفل  
الراوى حين يعثر على حل  
لأزمته ينبثق هذا الحل من  
رؤى وعقل طفل بالفعل فهو  
عندما يقرأ على الحيطان أسماء  
ناس تسبقها كلمة أن تجبا  
( هكذا قرأها الطفل  
الراوى ) فلا بد — حسبما  
طاف بذهنه — أن هؤلاء

١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

الناس غرباء مثل ابيه وانهم يدعون اهل المدينة إلى حبهم وعليه هو — مادام ابوه منشغلاً بعملة — ان يملأ الحيطان باسم ابيه ويدعو الناس إلى حبه وحينئذ لن يصبح ابوه غريباً ويلعب هو مع البنات البيضاءات . . . وكنت اتمنى الا يعرف الطفل الراوى صحة الكلمة التي اخطأ في قرائتها ليكون ما فعله بعد ذلك من دعوة الناس إلى حب ابيه بالكتابة على الحيطان متمشياً مع خطئه في قرائتها لكن الكاتب يقول بلسان الطفل ص ١٧ : [ الحيطان كانت مملوءة بالكتابة ، اغلبها اسماء ناس تسبقها كلمة انتخابوا . قرأت الكلمة ان . . . تحبوا . . ] ولو كان الكاتب قد ترك الطفل على خطئه في قراءة الكلمة فقد كنا نحن — كمتلقين عنه — حين يقول : [ ان . . . تحبوا حسنين ابو العلا ابن الدائرة ] انها دعوة إلى الانتخاب وليست دعوة إلى الحب .

اما وقد عرف الطفل ان صحة الكلمة هي ( انتخابوا ) كما جاء في سرده فكيف راح بعد ذلك يكتب على الحيطان اسم ابيه مسبوقة بعبارة ان . . . تحبوا ؟ وهكذا ترون معنى مدى الصعوبة في معالجة عالم الطفولة في القصة القصيرة حين ينظر الكاتب إلى الحياة والاشياء من خلال عيني طفل .

ولست ازعم في تلك

العجالة ان قدمت دراسة نقدية تغطي نواحي ابداع الصديق الفنان محمد محمود عبد الرازق في مجموعته القصصية الاخيرة فانا لست صانع نقد أدبي . . . ولا أدعى . . . وانما هي لحسب خواطر سريعة طافت بذهن انسان كابد ذلك الفن الصعب — فن القصة القصيرة — منذ حوالى نصف قرن من الزمان وما يزال يكابذه ولا يكابد غيره من صنوف الكتابة الأدبية . وقد جاء جيشان تلك الخواطر عقب قراءة المجموعة مباشرة وربما اختلفت تلك الخواطر بعد كل قراءة اخرى لها فهكذا دائماً ما اعتدناه في الاعمال الجيدة ذات الاغوار المتعددة . . . كلما وصلت إلى قرأر حسبته القاع فإذا بك في القراءة التالية تكتشف لها عمقا آخر اكثر رحابة .

ولست املك في النهاية الا أن أحيى الكاتب الفنان والصديق محمد محمود عبد الرازق تحية تقدير وحب على ما أمتعنا به حين جرننا معه برفق إلى الغوص في عالم الطفولة المليء بالحب والبراءة والطهارة وأكد لنا انه بجانب كونه ناقدًا واعياً مرموقاً فهو أيضاً قاص دقيق الملاحظة مرهف الحس مدرك لأدق المشكلات الانسانية ويمتلك — فوق ذلك — ادوات صنعتها كمبدع فنان كما يمتلك ادواته كناقد واع مستنير .

## سينما التحولات

### رؤية في سينما يوسف شاهين

تأليف : أحمد جمعه

سعاد سليمان

« ان العين السينائية ليست رمزاً للرؤية فحسب بل رمزاً للتأمل ونحن لسنا بحاجة لتأمل بل لنفعل . . . لسنا بحاجة لتأمل إلى العين السينائية بل إلى القبضة السينائية . »

هذه المقولة للمخرج سيرجي ايرنشتاين بدأ أحمد جمعه الكاتب البحريني مقدمة كتابه سينما التحولات وهي رؤية في سينما يوسف شاهين والكاتب أحمد جمعه له باع طويل في مجال النقد السينائي والبحث الادبي وله ايضا تجارب في الكتابة المسرحية وله ست مسرحيات وفي هذا الكتاب يتعرض احمد جمعه لاعمال يوسف شاهين بالنقد والتحليل من خلال التحولات الفكرية والسياسية التي عاصرها ، ويوسف شاهين كما هو معروف مخرجاً له ادواته الخاصة بما فيها من دلالات فكرية وسياسية واجتماعية ولغته خاصة ورغم انه تأثر ببعض الاتجاهات السينائية العالمية ومن يتعرض لهذه الاعمال يجب ان يكون لديه الوعي الفكري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يؤمله لان يصل إلى عمق ما يقدمه شاهين سواء من الناحية التقنية أو معالجته السينائية لآعماله وكثيراً ما يكتب شاهين سناريوهات افلامه بنفسه لاغتقاده انه ما من سيناريسيت لديه القدرة على عملية كتابة أو معالجة ما يرمى اليه فهو الذي يحدد الهدف ثم يحدث دويها هائلا ويجلس يشاهد رد فعل ما فجرة فنجد احيانا استحسانا من بعض النقاد ومهجوما عنيفا من البعض الاخر ثم



نجد البعض في حيرة ونظرة شك فيما قدمه شاهين لكمية التغريب التي يحدثها في الشكل أو الموضوع ، وقد قسم أحد جمعه كتابه إلى ثمانية أبواب الباب الأول بعنوان مازق السينما العربية .. وفيه يتعرض لازمة السينما والمأزق وقد اشار الكاتب بانه ما من بديل الا اذ درس الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي لمعرفة اسباب الازمة التي تعاني منها السينما لانها تعتبر جانب من جوانب المناخ الثقافي العام الذي هو في النهاية يعكس طبيعه البناء الاقتصادي والسياسي والاجتماعي اى البنية التحتية ثم حلل المرحلة التاريخية التي تشكلت ضمنها كل التحولات التي شاهدها الساحة العربية ومنها طبيعة التطور الاقتصادي العربي عند نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين والتناقضات التي شاهدها العالم الرأسمالي والصراع مع الرسالية والبروليتارية ونتيجة هذا الصراع ومؤثراته على الاقتصاد ثم تناول الدور المؤثر في الطبقة الوسطى ( البرجوازية الوطنية ) التي قادت النضال ضد الاستعمار العثماني ومن بعده الانكلوفرانسي الذي يمثل الطرف الاخر من الصراع ثم الكارثة عن نمو الوعي العربي نتيجة التحولات الاجتماعية ثم اضاف بعد الوعي في الشرق اخذ الجانب القومي وتناول ظاهرة السينما كظاهرة من مظاهر التطور الثقافي ، والسينما المصرية يقول انها إلى حد ما استطاعت ان تلحق بالاحداث ولكن بشكل معكوس للغير قبولاً من ان تكون — تعبيراً عن التطور وتناج له تجسد هذا التطور بشكل او باخر الا انها ظلت شكلاً مشوهاً وغير امين بهذا التطور بمعنى انها ظلت تتحرك على هامش الاحداث ويحدد ازمة السينما وينادي بتحليل الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي حتى يتم اكتشاف العناصر التي يتركب منها واقع السينما والوصول إلى حدود الازمة لمسير تحليل البنية التحتية كمنطلق لفهم اوسع للازمة التي تعانيها السينما ثم تكشف لنا عن الخطأ الذي يقع فيه نقاد السينما العربية هو نظرهم إلى السينما لا اعتبارها عنصراً ثقافياً متجاهلين العلاقة التي تربط هذه

الظاهرة السينما والواقع الاقتصادي ( صناعة + تجارة ) ثم ابرز القواعد التي ترتكز عليها السينما في الغرب وهي القاعدة الاقتصادية متمثلة في ( الانتاج + التوزيع ) وتسبب هذا في خضوع السينما العربية للاستلاب الرأسمالي السائد واديرة رأسمالية في الصناعة مقابلتها في ذلك السينما العربية كظاهرة مستوردة خضعت للشكل الاقتصادي السائد ايضاً ولكنها اعتمدت على التوزيع بعكس السينما العربية التي اعتمدت على الانتاج ولذلك تطورت السينما العربية حتى وصلت إلى ما هي عليه في يومنا هذا ويشير احمد جمعه معللاً اسباب تدهور السينما العربية وبانه القطاع الخاص وازاح الستار عن بعض السلبات في القطاع العام ومن اهمها تعيين بعض الشخصيات التي ليس لها علاقة بالفن السابغ لادارة مؤسسة السينما ويصف احمد جمعه هذا بقوله ( ان ذهنية رئيس مؤسسة السينما لا تختلف عن ذهنية تاجر الابقار في حالات كثيرة وفي حالات اخرى نجد احد الشعراء يجلس على مكتب رئيس مؤسسة السينما ويحول الانتاج إلى كومة عواطف وصور نثرية للرافضة التي أصبحت فدائية ) ( وهذا بالطبع يشكل خطورة على عملية وجود الموزع حيث تظل الافلام لسنوات مخزونة حتى ياتيها الفرع عن طريق مركز ثقافي أو سفارة تقوم بعرضها في اضيق نطاق ويتناول الكتاب بدايات السينما العربية المصرية والتحولات التي حدثت قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها فيرصد من خلال رؤيته لسينما يوسف شاهين واتجاهاته باعتباره أهم ملامح السينما العربية .. ان الرؤية تتضح لي مع كل خطوة وانا احاول ان اضع للاخرين فلو قلت كل ما اريد قوله ( وقفت عند الأرض ) — وهذه المقولة ليوسف شاهين يتضح إلى أي مدى يستطيع ان يذهب شاهين في تطوير ادوانه الفنية وإلى أي مدى تحتمل تجربته التطوير المستمر وهنا يركز المؤلف على المرحلة التالية من سينما يوسف شاهين التي تبدأ من الاختيار ، العصفور ، الأرض عوده الابن الضال اسكندرية ليه .. خلوته مصرية وهي تلك الافلام التي

جاءت فيما بعد لتشكّل المرحلة المتقدمة بالنسبة لشاهين في طرحه للمضامين الفكرية ومعالجتها بجديّة تقدّمية فلم يكن شاهين جدلياً في افلامه الاولى حيث كان الزمن بالنسبة له امراً عادياً لا يعني اكثر من مرور وقت ولكنه فيما بعد اصبح قادراً على فهم الزمن كحركة ، كمادة يتوجب تحليلها لاستكشاف جوانب القضية ان يوسف شاهين عبر ثلاثين عاماً امتدت علاقته فيها بالسينما صادف ان مر بتحوّلات ادت به إلى الخروج من مرحلته الاولى إلى مرحلة اكثر نضجاً فاصبح هناك خطأ فاصلاً بين مرحلة باب الحديد وعودة الابن الضال وهي مساحة بين الزمن السائد والزمن المتحرك وعلى امتداد هذه المساحة امتدت فيها تجربته وتعمقت وتطورت اتجاهات عده صعوداً وهبوطاً وارتبط هذا التحول والتطور الفكري والفني بالتطور الاقتصادي والسياسي والاجتماعي .. في عودة الابن الضال واسكندرية ليه عالج يوسف شاهين مضامين فكرية تشكل هاجساً للانسان العربي اليوم فاستطاع ان يعمق لدينا الرؤية تجاه استلاب الانسان واندحاراته وتراجعاته اثر انعكاس — الهزيمة وبالتالي رؤية العناصر التي أدت إلى تمزيق العربي واحباطاته إذ أن شاهين في هذه الفترة بدأ مرحلة الوعي وبدأت مواجهة هذا الواقع فأنتماء يوسف شاهين ممثلاً بوضعه في الطبقة الوسطى التي عاشت في الاسكندرية خلال فترة الحرب العالمية الثانية واحتكاكه بالطبقة الارستقراطية اعطى انطباعاً منذ البداية بطبيعة الخندق الذي خرج منه وهو خندق الطبقة التي ينتمي اليها الفكر العلماني الذي يتناقض مع سلوك طبقة البرجوازية فاستطاع ان يعمق المضامين في افلامه الاخيرة إلى الحد الذي جعلها ظاهرة فنية عربية تتحدد من خلال ثلاث مستويات كما تقول جريدة الجارديان البريطانية التي صدرت بتاريخ ١٩٨١/١/٢٨ وهذه المستويات غالباً ما تكون متداخلة ومختلفة في فيلم واحد بما يؤدي إلى استخلاص التناقضات الاجتماعية والثقافية للعالم العربي فضلاً عن تلك التناقضات التي تكتمل في داخل الفنان نفسه وإذا كانت الثورة

والتنبؤات والقوانين الاشتراكية تلك التحولات التي صاحبت الثورة لم يعانى منها يوسف شاهين فهي كانت تعبر عن تطلعه وطموحه وهو وحده الذى قادة نضوجه الفكرى إلى ان يخطو خطوات فى فهم ما يحدث ونجد هذا فى عودة

الابن الضال حيث الفهم الكامل للاحداث من خلال تحليله لواقع البراجوازية وانهارها وايضا فى العصفور حيث رفض الهزيمة ولكن من منطلق فكرى واضح يقول يوسف شاهين فى جواز اجرتة معه مجلة الوطن العربى ( هناك باستمرار فى أى عمل فنى رؤيا مستقبلية فالفن ليس انعكاسا مباشرا للواقع ، بينما فى اسكندرية له تتمثل رؤيته العاطفية والفكرية ونضوجه اليومى فرؤيته مبنية على تحليل لاحداث الماضى من خلال موقف علمانى متقدم ويمضى الكاتب فى رصد اهم معالم سينما يوسف شاهين ويتوقف عند اللغة السينمائية عنده فيقول : هى لغة متقدمة تدل على استيعاب كامل لتقنيه السينما وقدرة على استخدام امكانيات السينما بشكل فنى متميز للتعبير عن مضامين فكرية فالمفردة السينمائية وهى اللقطة تعتبر عند شاهين اداة رئيسية وضرورية فى البناء الفنى فاللقطة ليست مجرد جزء صغير من المشهد او كادر فارغ من اى تشكيل وتطوير يوسف شاهين جدليا فى كل ازمة ابتداء من باب الحديد حتى حدوده مصرية فهناك خطوط بيانية تتصاعد وتوضح ان هذا الفنان سينتفيد إلى حد كبير من كل تجاربه السابقة وبالتالي فهو قادر على استيعاب مختلف التحولات التى تجرى فى الساحة العربية ومن توظيف هذا الفهم للواقع لتعميق التجربة الفنية والفكرية التى يخوضها منذ ثلاثين عاما ..

ومن خلال حصيلة استعراض الكاتب احمد جمعه للجانب الفنى غير افلام يوسف شاهين يتضح منه جانبان اساسيات اولهما : —

١ - المعالجة الفنية وهى بحد ذاتها تتمثل فى الشكل الذى بواسطته تتم عملية غرلة الافكار وصياغتها فى الشكل الفنى للفيلم ..

٢ - الرؤية الفنية كمعالجة تميز يوسف شاهين عبر افلامه بالحنكة والدراية بصناعة الفيلم وايضا كروية فنية تتميز بنظرة جمالية واسعة وخيال رحب فى اختيار اللقطة والمشهد وعلاقتها بالضوء واللون وبقية العناصر الاخرى وتدعيمها لهذه الرؤية يتعرض الكاتب لفيلم اسكندرية له كنموذج يبرز من خلاله التكنيك الفنى لسينما يوسف شاهين التى اقترنت فيها إلى سينما الزمن المتغير المكثف وتوظيف الديالكتيك لتفسير الاحداث والاشياء بعرض فى اسكندرية له علامة انسانية طبيعية تخلو من عوامل النقص او الشعور باختلاف الانتباه فقد بنى يوسف شاهين مضامينه الفكرية على اسس انسانية وموضوعية وبالتالي فإى تحليل نقدى موضوعى لا يستطيع ان يتجاهل هذا الموضوع من الرؤية والدعوة العلمانية الحضارية للتعايش السلمى الانسانى بين كافة القوميات فيطرح شاهين فى اسكندرية له لممارسة العمل الوطنى عبر وسائل سوقية لا انسانية وايضا دعوة للمنجبة والسلام بين القوميات .

ان يوسف شاهين اسلوب وخريطة تنتشر على اطرافها القدرة والابداع والخلفية الثقافية والفكرية والرؤية وهذه العناصر تؤكد ذاتها بشكل لا يختلف عليه كل من شاهد اسكندرية له ..

اما الصورة السينمائية عند يوسف شاهين فيقول احمد جمعه هى من الاحساس بحيث تحتوى المنظور من كافة الجوانب والابعاد من حيث الطول والعرض والعمل وعلى هذا المنوال يمضى المؤلف فيعقد مقارنة من حيث القدرة على بناء الصورة السينمائية بجمالية عالية بين شاهين والمخرج الأمريكى سيدنى لاميث الذى يمتلك قوة فائقة على تحويل الكادر لديه إلى صورة سينمائية تفيض بالتوتر الذى يوظفه المخرج لخدمته الموقف الدرامى وهذا ايضا ما يتمتع به يوسف شاهين ويبدع فيه ..

وبعد اسكندرية له يتطرق الكاتب احمد جمعه إلى فيلم العصفور الذى يرى أنه اعلانا سياسيا بالعصيان ورفض

لنتائج النكسة وهناك حقيقة اخرى وهو ان شاهين فى العصفور يطرح فكرا علميا لأول مرة على مستوى السينما العربية فأكد شاهين عبر هذا الفيلم اهمية سلاح الجماهير الحاسم فى أى قضية تمر بها الامم وهذا يعتبر سبقا لم يجرؤ عليه أحد من قبل وكما يقول المؤلف الناقد احمد جمعه انه بعد دراسته لفيلم عودة الابن الضال واسكندرية له فقد توقف امام ظاهرتين الاولى : تتمثل فى كشفه للصراع الاجتماعى بشكل حاد وعنيف من خلال وضع القوى الطبقة فى مواجهة بعضها حتى على مستوى الاخوة .

الثانية : مناقشة الافكار والنظريات هذه القوى انطلاقا من انتهائهما وبالمقارنة بين مرحلة عودة الابن الضال واسكندرية له كان يوسف شاهين فنانا متطورا يتعرض للتاريخ السياسى الاجتماعى المصرى مستخدما ذكرياته وسيرته الذاتية من خلال معادل موضوعى يرمز للعالم من حوله منطلقا بذلك فى دائرة يتسع قطر هابا ستمرر لتصل به إلى العالمية فشاهين فى لغته السينمائية يقترب بكثير من فللمينى ويوترلنشى حيث اعتاده على التكثيف فى التقطيع واسلوب الكادرات المرسومة بعناية وبزوايا تقنيه جدا .

ومع نهاية هذا الكتاب الذى نرى فيه من وجهة نظرى ان مؤلفه اثبت انه بجانب موضوعه وجدية بحثه فهو متذوقا شافيا يعيش الكلمة والصورة المعبرة ويعشقها بنفس التغير الفنى بحاسة الفنان ثم يبلوره لنا فى كتاب يرصد فن يستحق الدراسة وشخصية لا تكفى عنها كتاب واحد ومع نهاية هذا الكتاب ينحصر مؤلفه احمد جمعه بعض صفحاته للحديث عن فيلم وداعا يونابرت ولكن ليس من وجهه نظر فنية بقدر ما هى سياسية فيقول ان فيلم وداعا يونابرت هو تجسيد لانسانية الانسان سواء كان مستعمرا أو مستعمرا فهو فى النهاية اما ان يفقد انسانيته أو يجدها وفى النهاية عرض لهذا الكتاب ختمه بعبارة ليوسف شاهين : ( ما اراه باختصار هو أننا لا ينبغي ان نفقد انسانيتنا فى كل اللحظات )







نيسين في أحواض حشريات  
هذا القرن أو ثلاثياته ، وتلك  
إهانة شديدة للجهود النصية  
المرحبة المعاصرة .

## • إبراهيم حمادة

### تباريح أوراد الجوى

عن الهيئة المصرية العامة  
للكتاب صدر للشاعر محمد أبو  
دومة ديوانه الرابع «تباريح أوراد  
الجوى» بعد دواوينه — السفر في  
أنهار الظما ١٩٨٠ ، الوقوف على  
حد السكين ١٩٨٣ ، أبعاد  
عنكم فأسافر فيكم ١٩٨٨ .

في ديوانه الجديد يزيد أبو دومة  
تعميق تجربته الصوفية التي ابتدأها  
منذ ديوانه الأول ، ويضفي على  
لفته دلالات وأبعادا مترامية .

• / كأن بالكون وقد خلق  
الله هدياني ..

أرط في ثمنه ملاحها ،  
كى تصبح نسيده للحسن ،  
لحكم يعلمها ..

وكفى ..  
ما اعترض الكون بمن فيه

وما فيه ..  
ولا جادل ..

بل أذهن فأقر  
وقال : رضيت كفى •/

يمثل الديوان الجديد وحدة  
شعرية واحدة . فالتباريح هي  
العذابات .. مفردتها برح  
والأوراد مفردتها ورد ويعنى لغزياً  
المكان الذي يرتوى منه الظام  
«المشرب» والجوى شدة العشق  
فيكون المعنى الاجمالى «عذابات  
مشارب المحبة» .

وتتحدث الأوراد / القصائد  
عن فتاة لها صفات الكمال فهي  
حوراء ودعحاء ونجلاء وجيذاء  
وفرعاء وغيداء وهيفاء وشهلاء  
وسراء .

• بمنك ياذا المن المتان ،  
وبالتحنان المخلق من اقباس

حنوك  
ياحنان رمينا بالنجلا ،  
ذات الخلد المغمور  
بنقطة سر النون  
النجلى ،  
والكحلا من غير مساس لجلا ،  
خبز عطائك لصعيد بلاد ام  
الدنيا ..

ياجل عطاك .. جلا •

تألف التباريح من اثني عشرة  
برحا تشابه في مناها ومعناها إلى  
الحد الذى يجعلها تقترب من أن  
تكون قصيدة واحدة طويلة .

فمن حيث المبنى ثم تشابه في  
شكل القصائد لكل قصيدة تبدى  
بـ [ برح ورد الـ ] وتغير الكلمة  
الثالثة في العنوان من النجلاء إلى  
الهيفاء إلخ والقصائد جميعها  
مكتوبة على طريقة «الدوير»  
تلك الطريقة التي يتهجها الشاعر  
منذ ديوانه الأول حيث يمكن اعتبار  
القصيدة — عروضيا — سطرا  
شعريا واحدا ، كما تشارك جميع  
القصائد بنفس السمات الفنية  
الصورية فنجد التقفية الداخلية  
واللعب بالحروف المتشابهة ، كما  
تنتهى الأوراد / القصائد غالبا  
بدعاء مرفوع لله بدوام العشق .

• رباه اشمله ..

اكفله

وصته

أدمه على حال تفرد

بين المسقامين بداء الهدب

بدوم دوام دوى الدفقة

في دورق دورك

ياأدرى بالمحجوب الأخفى/•

### • الرسائل •

عن دار توينال للنشر صدر  
مؤخرا كتاب يضم الرسائل  
المتبادلة بين شاعرى فلسطين  
المحتلة ذايمى الصيت محمود  
درويش وسميح القاسم ضم  
الكتاب مقدمة لمحمد بنيس أوضح  
فيها أن الشعر في رسائل محمود  
درويش وسميح القاسم يتحفر في  
العذاب الفلسطيني . كل واحد  
منهما يجتاز عتبة المتعاند عليه بين



الكاتب والقارىء لينفذ إلى  
السريرة وهي تخترق الحواجز  
السخرية أو الحنين أو الجنون . بها  
كلها تعيد الذات ترتيب العالم .  
متورطة في هواها .

يضم الكتاب ثلاثة «حزم»  
على حد تعبير الناشر الحزمة الأولى  
ضمت قصيدتين كتبهما كل من  
درويش وسميح وأهداها إلى  
صاحبه .

في قصيدته [ تغرية .. إلى  
محمود درويش ] يقول سميح  
القاسم .

• ونحن شقيقان

حليما وسخفا

وتعرف قلبى

وتعرف حزنى

ووردة حبي

وخية ظنى

وتبصر بينك لي وهج صوتى

واسمع صوتك في صمت بينى

( ورب أخ لك .. )

فكرت فيك

لأنى أحب بلادى •

أما الحزمتان المتبقيتان فتضمان  
تسعا وثلاثين رسالة سبق وتبادلا  
الشاعران على صفحات مجلة اليوم  
السابع على امتداد عامين من ٨٦  
وحق ٨٨ .

في رسالته الأولى يوضح محمود  
درويش في تساؤل شفاه .

عزيزى سميح :

... وما قيمة أن يتبادل

شاعران الرسائل؟؟

لن نخدع أحدا . وسنقلب

التقاليد ، فمن عادة الناشرين أو

الكتاب أو الورثة ان يجمعوا

الرسائل المكتوبة في كتاب . ولكننا

هنا نصمم الكتاب ونضع له

الرسائل لعبتنا مكشوفة . سنملق  
سيرتنا على السطوح أو نوارى  
النجلى في كتاب المذكرات بكتابتها  
في رسائل .

وفي كثير من ثانيا رسائل سميح  
إلى درويش ينتظر فيها سميح عودة  
درويش إلى الوطن وكثيرا ما ينتهم  
رسائله بـ .. أمل أن نلتقى هناك  
أو هناك إلى أن نتكلم أخيرا من  
اللقاء هنا وهنا وهنا .

إن من يقرأ هذه الرسائل — لن  
ينسى انها امضاد جرح يتعاضد فيه  
الفردى مع الجماعى والشعر مع  
الحياة . سفر مع الوحدة والشوق  
والجنون . أهوال الداخل والخارج  
من الليل تأن ومن الصباح تأن بين  
حيفا وباريس . بين الوطن ومحتله  
وللجمره حجرها . ذلك ما تبدأ به  
الرسائل .

## • أزل النار في أبد

### النور

للشاعر السبعيني حسن طلب  
صدر حديثا عن دار النديم ديوانه  
الرابع ( أزل النار في أبد النور )  
بعد دواوينه [ وشم على مهدى  
فتاة ، سيرة البنفسج ، الزبرجد ]  
وباستثناء ديوانه الأول — وشم  
على مهدى فتاة — الذى ضم عددا  
من تجاربه المختلفة تحمى دواوين  
حسن طلب لتشكيل كل منها على  
حدة وحدة واحدة .

• عندما أصبح الضوء :

مضمون

يتشكل منه الفضاء

وشكلا لما يحويه الملاء

صعد الجسد المستضيء

إلى الجسد المستضاء .

واختفى الكون في الكون ،

خوض في تربة الأرض

رمز السماء .

لا تسلى عن الشيء

ذو الوطء

في الضوء

آلهة ...

سمها ماتشاء •/



ما يتحجب . وقد انتهى الديوان  
بدراسة طويلة للتأليف إبراهيم  
فتحي تحت عنوان « الواقعية  
الاشتراكية الجديدة والحسين  
الصوفي » .

وما جاء في الملف الأول ،  
٤ - زلزلة :  
هذه زلزلة الأرض صرير  
الأسنان  
فاطمة ..

في صخب الريح يظل يناديها  
من خلف شبابيك السجن  
النفولاذية  
من زرقه جبل البازلت  
وسفن السخرة  
وزنازين الإعدام المعزولة  
من قاع المملكة السفلى  
كان يناديها في الطوفان

## قصة قصيرة

### البديل

دوى تصفيق حاد في القاعة ..  
دخل رجل مهيب ، رافعاً يديه  
محيا الحاضرين .. وصل إلى  
المنصة .. جلس .. قال في  
هدوء .

- اخوات .. اخوتي جئت  
اليكم اليوم ، لنصنع معاً غداً  
أفضل .. كل ما أرجوه أن تحجبوا  
أصواتكم .. لو أنكم غير مقتنعين  
بـ ١١ لكن ان اصطيتموني  
أصواتكم عن طواعية وقناعة فأنى  
بكم .. نصل معاً إلى بر الأمان .  
أني لست كأي شخص يقول  
كلاماً ولا يفعل شيئاً ..

ودليلي على قولي هذا ، اني  
سوف ألبى لكم أي طلب تطلوبونه  
معي .. الان ، والأن بالذات ،  
صاح رجل : ( إذن لو الان

## كلام في الأزقة كتاب جديد

للزميل حماد الفزالي صدر كتاب  
جديد عنوانه « كلام في الأزقة » .  
يتضمن الكتاب عدداً من  
الحوارات مع عدد من مفكرى  
مصر والعرب البارزين والتي  
نشرت بالعدد الأسبوعي من  
جريدة الوفد .

يتناول الكتاب بعض محاور  
الأزقة المصرية والعربية في مجالات  
الفكر والأدب والسياسة  
ومشكلات شرعية السلطة وتطبيق  
الشرعة وغيرها مما يثار على  
الساحة العربية .

ولا يفتقر المؤلف في حواراته  
عند حدود التناول فقط ، بل  
يتجاوزها إلى محاولات جديدة  
بطرحها المتحاور معهم للبحث عن  
خارج وحلول

ومن بين الشخصيات التي  
تطرح آراءها عبر سلسلة  
الحوارات : نجيب محفوظ  
والدكتور لويس عوض والدكتور  
فؤاد زكريا ومحمود أمين العالم  
والدكتور سيد هويس والدكتور  
كمال أبو المجد والدكتور محمد  
هبارة والدكتورة نوال السعداوى  
وصافي ناز كاظم والدكتور صدقي  
الدجاني والدكتور على الراعي  
والدكتور غسان سلامة  
وآخرون .

## ● زلزلة ●

صدرت مجموعة أشعار ثالثة  
للشاعر نبيل قاسم تحت عنوان  
« أوراق شخصية للزمن الحاضر »  
وتتوزع قصائد الديوان على ثلاثة  
ملفات ، تتابع عناوينها هكذا :  
الصعود إلى جبل البازلت -  
زمن للعشاق الأيتام - طريق إلى

لا كنت إن كنت أدري كيف كنت  
ولا  
لا كنت إن كنت أدري كيف لم  
أكن

وهذا البيت يضعنا أمام علاقة  
حسن طلب بالقرآن الصوفي ،  
حيث يشده تكرار الحروف  
والوقوف أمام المعنى الأحادي  
للدلالة اللفظية والتي لا تطرح أكثر  
نما هو واضح من خلال بدء  
القراءة .

● / أربع سينات في هامين  
ولامان على واوين

افتح  
فتح  
انفصح الشكل هن  
المضمون ● /

ثم بعد ثلث يلوح - على  
خجل - بين ثنايا قصائد الديوان  
وبين تجربة حسن طلب عامة ألا  
وهو البعد الفلسفي ، والذي -  
أعتقد أنه لوركنز عليه بشكل فعل  
لأضفى على تجربته اتساعاً ربما  
يساعده على الخروج من أسر  
الزركشات اللفظية ، والفسفاء  
الباردة والأرابسكات الهندسية وهو  
أمر أرى أن على حسن طلب أن  
يقبض عليه جيداً للخروج من  
الدائرة الضيقة التي سيج نفسه  
بها ، مكيلاً تدفق خيلته الشعرية  
بهذه الهندسيات الباردة .

● / إن أقرأ في لوح  
مسطور

عن كل تشاريح صنوف  
الأشياء  
وعن كل مفاتيح حروف  
الأسماء

ويجبرني ملك  
عن كل جديد يطراً  
من مبتدأ أسماء ●

السماح عبد الله

وحسن طلب أحد أبرز شعراء  
السينات الذين أسهموا بشكل  
فعال في توسيع وتاصيل عدد من  
الأنماط الشعرية الحديثة في  
مصر التي أثارت ومازالت تثير  
جدلاً واسعاً حول تجربتهم  
الإبداعية .

يضم الديوان سبع قصائد هي  
( استظامة ، سوناتا الفوضى  
الزمكانية ، الفرار إلى عيون  
تجلاء ، أميرة الشط الخرافية ،  
أزل المنظر ، أيد النور ،  
تداعيات )

والديوان يركز على تجربتين  
أساسيتين تميز بها شعر حسن  
طلب على امتداد تجربته الشعرية  
ألا وهما التجربة الصوفية ،  
والجربة اللفظية .

● النون نون نيزك

والجسيم جرة  
واللام لوخوس انفخاس النار  
في الحظيرة والحمرة  
والألف المهمورة  
الحرف ذو السيف

الذي من ناره يبتدأ النشيد  
أو بنورة  
تختم الأرجوزة ● /

وفي الوقت الذي يحاول فيه  
حسن طلب ترسيخ تجربته  
المميزتين له سلفي الذكر يقط  
كثيراً في الشكليات التي تحول -  
غالباً - بين وبين حركية الفعل  
الشعري المجاوز لدلالة الحرف  
اللفظي ، حيث تساهم هذه  
الشكليات بشكل فاعل في محدودية  
المد المتطول والتولد للدول الحالة  
اللفظية لتضعنا في النهاية أمام  
برودة السطح الجامد للتشكيل  
الكلامي المسود بين يياض  
الورقة .

ويفتح حسن طلب أو يستشهد  
أو يستهلي في بداية  
الديوان بيت شعري أثير لديه  
للعلاج ●

بالذات ؛ فلتعظ لكل منا كل مامعك .. لتثبت لنا انك تفعل بقدر قولك .. والا فانت) قاطعه الرجل المهيب بقوله . (الآن .. ياسيدي الفاضل غير السر وأنتم) ضحك كل من في القاعة مصفقين ثم أخذوا يهتفون .. (يعيش رجل السر .. يعيش رجل السر) . قالت سيدة كانت تجلس في الصفوف الامامية : - إذن فلتعظ كلامنا أحلى الكلمات

- فستانك شيك قوى يامدام . وعندئذ اعتلى القاعة الكثير من هتافات السيدات والفتيات مهللات !!  
قالت واحدة : - (هل ليس في القاعة غيرها ..)  
قالت اخرى مقاطعة : - (ربما لم ير سيدات انيفات من قبل) قال الرجل المهيب الجالس أمام المنصة :  
- اريد ان اجعل كل السيدات فائنات ...  
(تصفيق حاد .. هتافات ..)  
- يهمن رجل للجالس إلى جانبه : (ماكر .. فهو يعرف بتفاقه لمن كيف يضمن اصوات ازواجهن) .  
وهنا فقط دخل القاعة .. انسان .. وصيلا إليه .. متلصحين ، فجأة ..  
امسكوا به والبسوه قميصاً ابيض اللون .. بين صباح واعتراض السيدات لما يحدث !! وهنا دخل رجل آخر مهيب أيضاً .. في هدوء .. جلس إلى المنصة ...  
اعتدل في جلسته ... صاح قائلاً .. اخواتي .. اخوتي جئت اليكم اليوم ، لنصنع معاً غداً أفضل .. كل ما ارجوه ان تحجبوا أصواتكم .. لو أنكم غير مقتنعين بـ !!  
لكن ان اعطيتمون أصواتكم من طواعية وقناعة فإن بكم .. نصل معاً إلى بر الأمان !!

(أنا بكم نصنع غداً أفضل) (لا تكلموني .. لماذا هذا القميص !!)  
(أنا بكم نصنع غداً أفضل .. لا تكلموني .. لماذا هذا القميص !!)  
(أنا بكم نصنع غداً أفضل .. لا تكلموني .. لماذا هذا القميص !!)  
لماذا هذا ؟  
لماذا هذا ؟  
لماذا هذا ؟  
(لماذا هذا ؟)

لنا يوسف فكري

## أنور المداوى

صدر أخيراً كتاب ، جديد في سلسلة نقاد الأدب ، التي بدأ يتوالى صدورها عن الهيئة العامة للكتاب بعنوان أنور المداوى ، للنقاد د . حل ثلثين .

ومن المعروف أن أنور المداوى واحد من النقاد المعاصرين الذين أسهموا في تيار النقد الحديث منذ أواخر الأربعينيات ، وحتى وفاته في منتصف الستينيات ( ١٩٦٥ ) .

وكما بين على شلش في كتابه الذي حمل الكثير من تفاصيل حياة المداوى ، وعصره ، وأسرار حياته من مرحلتين أساسيتين في حياته اسماها

- ١ - مرحلة الازدهار ١٩٤٧ - ١٩٥٣
- ٢ - مرحلة الاحباط - ١٩٥٥ - ١٩٦٥

وكان من أهم عوامل الاحباط في حياة المداوى ذلك النكران الذي واجهته به ثورة يولية ، ورجاها ، وهو ما أثر على إنتاجه في السنوات الأخيرة .

## عبارة ومجانين

أصدر الناقد رجاء النقاش كتاباً جديداً بعنوان «عبارة ومجانين» عن سلسلة الكتب التي تصدرها مؤسسة الأهرام .

والكتاب يتناول بالتفصيل هداً من الشخصيات العبقريّة أو الفلة في مجاها ، أمثال بوشكين ، ونقولا الترك ، والملازى ، وعبد الحميد الديب ، ورامبو ، وبودلير ، وبلزاك ... الخ .

ومن المعروف أن رجاء النقاش يمثل أحد الكتاب الذين اهتموا بالكتابة عن الشخصيات الأدبية والفكرية وتبع حياتها ، مع إضامته العصر الذي عاشت فيه تلك الشخصيات ولقد سبق أن كتب عن ابن القاسم الشافى ، والعتاد ، ومحمود درويش ، وأنور المداوى .

والكتاب الجديد يمثل لبنة جديدة في إنتاج رجاء النقاش الذي يتواصل به مع القارىء من مختلف الأعمار

- فؤاد قنديل . غسل الشمس (قصص) هيئة الكتاب .

- د . محمد عناني . الأدب وفنونه . هيئة الكتاب .

- شكسبير . يوليوس قيصر ت / د . محمد عناني . هيئة الكتاب

- د . لويس عوض . مذكرات طالب بعثة . هيئة الكتاب .

- أمين ريان . مقامات ريان . هيئة الكتاب .

- محمد صدقي . أشياء لا تدعو للدهشة (قصص) هيئة الكتاب .

- مرجريت دوراش . العاشق (رواية) ت / محمود قاسم . هيئة الكتاب .

- د . مدحت الجيار . الشعر العربي من منظور حضارى هيئة الكتاب .

- أحمد الشهاوى . أحاديث (شعر) هيئة الكتاب .

- سمير عبد الباقي . قصائد العشق والغربة . هيئة الكتاب .

- د . عبد الغفار مكاوى . الحكماء السبعة . هيئة الكتاب .

## صدر حديثاً

- شمس الدين موسى . أوراق من وراء الحصار الفلسطيني . دار العروبة

- سلوى بكر . العربية الذهبية (رواية) دار سينا .

- د . غالى شكرى . خطاب إلى القارىء العادى . الأنجلو .

- د . مصطفى عبد الغنى . تحولات طه حسين . هيئة الكتاب .

- د . فتحى عبد الفتاح . القرية المصرية . هيئة الكتاب .

- عز الدين نجيب مع آخرين . محمد ناجى ( ١٨٨٨ - ١٩٥٦ ) المركز القومى للفنون .

- جلال العشرى . المسرح فن وتاريخ . هيئة الكتاب .

- المهاجرات والرامايات / سوريال عبد الملك . هيئة الكتاب

- حسن عطية . الثابت والمتغير في المسرح . هيئة الكتاب .



كتاب  
صفار  
السن

محمود قاسم

نشر روبر ثلاث عشرة رواية في ثمانية عشر عاما . ونجى أهمية الحديث عن جان مارك روبر أنه أحد الروائيين الذين يعملون في الصحافة الأدبية ، في أبواب متابعة الكتب الجديدة ، في مجلات ولونوفيل أوبسفاتور . وجريدة لوماتان . . ثم عمل مستشارا لدار نشر سوى . وقد تحولت أربع روايات من أعماله إلى الافلام سينمائية اشترك في كتابة النص السينمائي لها . وهي ظاهرة غريبة في السينما الفرنسية المعاصرة . حيث من المعروف ان السينمائيين الحاليين في فرنسا لا يميلون كثيرا إلى تحويل الادب إلى افلام . وهذه الافلام هي . . « اعمال اجنبية » التي اخرجها بيير جازنييه ديفير ثم « صديق فانسان » التي اخرجها الابن دنييس جازنييه ديفير . وهناك ايضا رواية « الحيوانات الحادة » .

لو بدأنا الحديث عن الكاتب  
من خلال روايته « النوم المتحرك »  
التي اعتبرها مجلة الاكسپريس أولى  
رواياته فسوف نرى أنها تدور في

هذا الحدث سببا لسعادة الصبي  
الاديب فراح يدفع لنشره برواية  
في كل عام . ابتداء من عام ١٩٧٣  
وحتى ١٩٧٧ حين نشر روايته  
« النوم المتحرك » التي اعتبرتها مجلة  
الاكسبريس — ٣٠ مايو ١٩٨٨  
— الرواية الاولى للكاتب . وان  
كل ما نشره فيما قبل كان بمثابة  
محاولات روائية .

على كل ليتمكن اعتبار ان العمر  
الادبي لروبير قد بدأ وهو الثالثة  
والعشرين — مولود في عام  
١٩٥٤ — ومنذ ذلك الحين وهو  
ينشر رواية كسل عامسين  
بالتقريب . . ففي عام ١٩٧٨ نشر  
رواية « ابناء الثروة » . ثم حصل  
في عام ١٩٧٩ على جائزة رنيود  
عن روايته « اعمال اجنبية » . وفي  
عام ١٩٨١ نشر رواية « صديق  
فانسان » . ثم جاءت روايته  
« صورة خفيفة » عام ١٩٨٣ . وفي  
عام ١٩٨٥ قدم رواية « شرير » .  
وبعد ثلاثة أعوام نشر رولاوية « اب  
الامريكي » ، وفي شهر اكتوبر من  
عام ١٩٩٠ صدرت روايته الاخيرة  
« معاناة النمر » .

فرنسا ، قد عثروا في بداية حياتهم  
على ناشرين متفهمين للإبداع .  
يرعونهم ويروون أرضه الخصبة .

ورجبا لهذا السبب . فان  
الساحة الادبية الفرنسية مكتظة  
بأدباء صغيري السن ، قدموا  
الكثير ولمازوا بجوائز أدبية  
عديدة . . ولعل فرانسواز ساجان  
أوضح نموذج على هذا . حين  
نشرت روايتها ومرجبا ايها  
الاحزان ، وهى فى السابعة عشر  
من عمرها . . أما من أدباء  
الثمانينات فهناك أدباء عرفهم  
القراء وهم دون العشرين مثل  
الكسندر جاردان ، وباتريك  
بيسون ، وباتريك موديانو .  
وجان مارك روير .

وجان مارك روبيير هو أحد  
الذين توجهوا إلى الناشر وهو في  
السابعة عشر من عمره . ففى عام  
١٩٧١ حمل روايته الأولى  
« السبت ، الاحد ، والاعباد » إلى  
الناشر . وبعد عشرة أيام فقط  
كانت الرواية قد تمت الموافقة  
عليها ، وأعدت للنشر . . وكان

في أحيان كثيرة ، يفاجيء  
 الناشرون بتلميذ صغير السن  
 يدخل اليهم وهو يحمل مطروفا به  
 مسودة لرواية قام بتأليفها .  
 ويطلب التلميذ سرعة البت في نشر  
 هذه الرواية . في بعض الاحيان  
 يتسلم الناشر المسودة . ثم يضعها  
 في أقرب درج ولا يبالي بنشرها .  
 الا أن هناك بعض الناشرين الذين  
 يتعاملون مع هؤلاء التلاميذ باهتمام  
 شديد . ويدفعون بمسودات  
 رواياتهم إلى لجنة البت والقراءة .  
 وكثيرا ما يدفعون بهذه الروايات  
 إلى المطابع .

ومثل هؤلاء النashرين قدموا  
للمكتبة العديد من الادباء  
المشهورين ، الذين ظهرت  
مؤهبتهم في سن مبكرة . وأمن  
هؤلاء النashرون أنه ليس من المجد  
الانتظار حتى يبلغ هؤلاء التلاميذ  
سنا أكثر تقدما . . ولذا فان أغلب  
الادباء المعاصرين ، خاصة في

أطار بوليسي خفيف . من خلال شخص يحب رؤية الأفلام ، ومصاب بالمشي أثناء النوم ، أو ما أسماه الكاتب « بالنوم المتحرك » وهذا الشخص يتسم بهلؤ ورقة . لذا فهو يقضي أغلب أوقاته في قاعات « السينما » لمشاهدة الأفلام الجميلة .

وذات يوم تتابه الرغبة أن يقلد الممثل روبرت ميتشوم في فيلم « بحيرة الرعب » فهو في هذا الفيلم يطارد القاضي الذي حكم عليه بالسجن . ويهله . ثم يختطف ابنه . ويذهب به إلى منطقة البحيرات . هذه المغامرة تدفع ببطل الرواية أن يحاول ، تقليده . ويرى أن أول شيء عليه أن يفعله هو أن يحوز مسدسا . ويقرر أن يستفيد من نومه المتحرك لاختطاف أحد الأطفال الذين لا يعرفهم .

ويختطف بالفعل ابن رجل يدهي فرانز . أنها جريمة اختطاف غير معروفة الدوافع لدى الشرطة . وحين تقوم الشرطة بالقبض على الرجل تكتشف أنه في حالة نوم . فتطلق ساحته .

يقول جان مارك روبر : « أردت أن أروي قصة لص مرتبط بالقدر . فحياة بطل لا تبدأ الا عند حلول الليل . كأنه أحد الخفافيش . لذا فليس يبر عجنونا . بل عليه أن يهرب من طبيعته ، ليرفض كل القوى التي يتمنى اليها . أنه رجل ثرى في ماضيه يتحرك بلا دافع ، ويأمل أن يتمكن من أن يعيش هذه . »

أما رواية « أبناء الثروة » فهي تختلف في موضوعها كثيرا . فبطل الرواية رجل عجوز يدهي رغبة الأصغر . أصيب ، فيما قبل ، بصدمة عاطفية . وقرر الاضراب عن الزواج . ولكنه يتصرف في الأعياد تصرفا غريبا للغاية . فهو يقوم بتأجير بعض الصغار ، من البنات والصبيان ، كي يقضوا معه ليلة العيد حتى طلوع الشمس ، وذلك من أجل أن يجعلوا البيت مالوفا وأسريا . وهو يختار الأطفال المؤجرين بعناية . فعل

الأولاد أن يكونوا في سن التاسعة عشر . أما البنات فتتراوح أعمارهم بين السادسة . والثانية عشر . وغالبا ما ينجح الأولاد في تكمين دور الأبناء ويشعرون كأنهم في بيتهم . فيعطون هذه الساعات معان عظيمة ، يلعبون ويألون البيت مرحا وسعادة .

وتدور أحداث الرواية ذات ليلة من ليالي الأعياد . لقد قام العجوز بتأجير مجموعة من الأطفال والصبية . وأكبر هؤلاء جميعا شاب يدهي مارتان . أنه انسان متمرد . ومثقف . ويقبل المغامرة ان يتم تأجيره ليلة واحدة كي يعمل على اسعاد ربيته . وفي نهاية الليلة يتعاطف معه ويتردد هل يقبل البقاء طويلا في البيت أم لا . الا أنه يفاجئ بأن العجوز قد أجره ليلة واحدة . وليس أكثر .

يقول ميشيل برودو في مجلة الاكسبريس ٢١ أكتوبر ١٩٧٨ — ان جان مارك روبر قد صنع شخصياته فوق الورق دون ان يصنع لها جذورها لذا فهي مجرد أنفاس الخبر الجاف ، مجردة من الذكريات والمشاعر . وهي شخصيات هشة . لا صدق لها . ولا حلاوة . تتحرك بلا ارادة ، ولا يهمنها ان تكون مؤجرة أم متمردة .

وفي رواية « صديق فانسان » يبدو مدى تأثير الكاتب بقصص السينما . فموضوعها قريب للغاية من أحد أفلام اورسون ويلز التي اخرجها في الأربعينات . فهي تدور حول شاب ، رئيس فرق موسيقية ، يعيش حياته سعيدا . متزوج واب ولولين لطيفين . لكنه يجد نفسه منغمسا في حكاية بوليسية لم يكن مستعدا لها . حيث يختفي صديقه فانسان فجأة . ويقرر البحث عنه في روما . ثم يسافر إلى فيينا . من أجل التعرف على سر اختفاء صديقه . وفي هذه المدن يلتقى بالعديد من النساء اللاتي عرفته ويسمع الحكايات الكثيرة المتناقضة . لكنه لا يتوصل قط إلى

معرفة سر اختفاء فانسان .

أما روايته « شرير » المنشورة عام ١٩٨٥ . فهي أول عمل من تجربة الكاتب الذاتية . فهناك أوجه شبه عديدة بين ريمي بطل الرواية . وبين الكاتب جان مارك روبر . ريمي فتى صغير ، مليء بالحياة . وهو مرتبط بأمه كثيرا . هذه الام الجميلة التي تعرفت في حياتها على الكثير من الرجال . لا شك ان أباه هو أحد هؤلاء الرجال . لكنه لا يعرفه ورغم ذلك فهو يعمل على طرد كل الرجال من حياة أمه . ويرى ان هذا عمل شرير .

وعندما يكبر ريمي يصبح كاتب مشهورا . في الثلاثين من عمره . ويبدو وسيما جذابا للبنات . فيتعرف بدوره على الكثير من الفتيات اللاتي يجتن لزيارته . ولا يفكر في الزواج . كأنه يتقم من أمه في صورة هؤلاء النساء . ومن جديد يرى نفسه شريرا رغم أنه لا يلحق أي أذى بكل النساء اللاتي يجتن اليه .

ويبدو أن حكاية الاب المفقود قد ارتقت جان مارك روبر مرة أخرى . فقدم رواية « اب الأمريكي » في عام ١٩٨٨ حول جانب آخر من حياته . وكما يقول في الرواية : « لم اتكلم ابد عن جيري . اب الأمريكي . كان اب يسكن دائما بعيدا عني . يتكلم لغة أخرى غير لغتنا . لم أردد أبدا أن أنف أمي « زينة » وخالتي « يو » قد اتسحا أثناء الحرب . لكن كان هناك « اب » .

البطل هنا يتحدث دوما عن أبيه الكاتب ، في بداية الرواية يصل الأمريكي جيري جارف إلى مدينة باريس من أجل بعض الأعمال . يلتقى بفستانين إيطاليين . هما اختان . يطلب يد أحدهما . لكنها ترفضه . فيزوج من الثانية ، « زينة » ، ويصحبها معه إلى نيويورك . وهناك تكتشف انها تزوجت على عجلة . ولكنها تبقى بعض الوقت ، وتنجب ابنا أرييل . ثم تعود إلى باريس . ويتربى الصغير

على يدي خالته « يو » وخاله « ماروك » . لم يتعلم الصغير الانجليزية ابدا . . وحين يكبر يبحث عن أبيه الذي يتكلم لغة غير لغته .

يقول الكاتب معلقا على الرواية : « هذه القصة الحقيقية التي غزت طفولتي احفظها عن ظهر قلب . اباطا هم أخوالي . وأمى . وابي الغائب . وايضا قودي المصنوع من الجلد . ثم هناك رغبات صوفي أول فتاة أحببتها . »

ويعتبر النقاد ان روايته « شرير » و « اب الأمريكي » بمثابة ثنائية روائية فريدة ، عن حياة الكاتب . والذي لم يكررها بعد . خاصة في روايته الاخيرة « مغارة النمر » فنحن هنا أمام ثلاثة أشخاص . ماريون المثلثة المصدومة في تجربتها العاطفية « ثم » « كام » المنتج الفني الذي يعال من شيخوخته القرية . ويعشق لعب البوكر . ثم الروائي « جيل » الذي لم يعد يميل إلى الكتابة . أنه شاهد لالعب خارجة كان يمارسها مع المثلثة ماريون التي كان عشيقا لها بشكل سري .

وجيل شخص متلصص على اسرار الآخرين . لكنه لا يطلع أحدا على أسراه . وتدور أحداث الرواية ذات مساء عندما يلتقى الثلاثة مصادفة . ويقررون الذهاب لمشاهدة أحد الأفلام في دار سينما بمنطقة الشانزليزية .

هذا هو بعض من عالم الكاتب الفرنسي جان مارك روبر . فرغم أنه انه الآن في السادسة والثلاثين الا ان حصاه هو ثلاثة عشر رواية . واربعة أفلام سينمائية ، واربع جوائز ادبية . ثم هامو يعلن أخيرا عن رغبته في ان يكون ناشرا . كي يضع خبرته في داره الجديدة لم يكن يمكن له ان يحقق ذلك لو لم يترك اكتشافه ، لأول مرة ، وهو لا يزال صغيرا ، في السابعة عشر من العمر .

عن مجلة « لابوان ١٩٩٠/١٠/١٢



## ● عالم انجلو رينا لدى ●

### الكتابة على وتيرة واحدة

الحديث عن الكاتب الفرنسي انجلو رينالدي A. Rinaldi قد يسوق المرء إلى تناول عدة موضوعات. منها مدى العلاقة المتبادلة بين الصحافة والابداع ومنها اصرار الكاتب على الكتابة بوتيرة واحدة. بمعنى ان تجربة رينالدي — ثمان روايات — قد اثبتت أنه لم يكتب سوى رواية واحدة. راح ينوع على نغماتها ثمان سرات في ثمانية كتب.

يرى الكثيرون ان الكتابة في الصحافة الادبية قد تناقض مع عملية الابداع بشكل واضح، وان على الروائي ان يتفرغ تماما لابداعه. والا يقترب من الكتابة الصحفية لان اسلوب وطرق الكتابة في كلا المجالين مختلف تماما.

وتثار هذه النقطة دوما حول الادباء الذين يعملون في الكتابة النقدية في الصحف والمجلات الفرنسية. وفي نفس الوقت فهم معروفون كمبدعين. وقد انتشرت هذه الظاهرة أخيرا بشكل

لافت للنظر، حيث يبدو الامر وكأنه توزيع أدوار في لعبة «كوتشينة» فيقوم الجميع، مثلا، بالكتابة عن زميلهم الذي صدرت له رواية حديثة. على هذا الزميل أن يرد «الكتابة» في أقرب مناسبة لكل من كتب عنه.

ومن أبرز هؤلاء الكتاب هناك انجلو رينالدي، وجان بيسر أميت، وجان فرانسوا فوجيل، ودومنيك فرنانديز، وفرانسوا جيرو وباتريك بيسون باتريك جرانفيل، وجان فرانسوا ريفل، وفرانسوا نورسيير وآخرين. حيث يعملون جميعا في أشهر المجلات السيارة المعروفة في فرنسا مثل الاكسبريس، ولوبوان ولونوفيل اويسرفاتور. وحدث الخميس، ثم في صفحات الكتب بجرائد لوموند. وليبراسيون وغيرها.

وانجلو رينالدي هو واحد من هذه الدائرة المغلقة. فهو يكتب مقالا اسبوعيا في صفحتين الكتب بمجلة الاكسبريس منذ عشرات سنوات. وعليه اذن ان يكتب اسبوعيا عن كتاب أو أكثر في

الصفحات المخصصة. اي عليه ان يكتب اسبوعيا عن كتاب أو أكثر في الصفحات المخصصة. اي عليه ان يكتب عن قرابة ستين كتاب، اغلبها روايات، سنويا. ورغم ذلك فهو روائي مرموق بشكل جيد. نالت ست روايات من اعماله الثمانية جوائز ادبية مرموقة في فرنسا.

ونجى أهمية اعمال رينالدي أنه قادم من الجنوب. فهو من مواليد جزيرة كورسيكا في عام ١٩٤٠. ورغم أنه رحل إلى باريس وهو في السابعة عشرة من عمره. الا أن سبع من رواياته مكتوبة عن مدينة باستيا التي ولد بها. نشر روايتها الاولى في عام ١٩٦٩، تحت عنوان «مسكن المحافظ». وحصل على جائزة فينون. ثم حصلت روايته الثانية «منزل اطلاقا» على جائزة فيمينام عام ١٩٧١. ونال جائزة مديس عن روايته «نساء من فرنسا» عام ١٩٧٧. ثم حصل على جائزة مارسيل بروسنت عن رواية «آخر عبد ميلاد للامبراطورية» عام ١٩٨١. وفي عام ١٩٨٥ حصل

على الجائزة الادبية للبحر المتوسط عن روايته «حديقة القنصلية». وقد كانت رواياته الاخرى بمثابة المشترك الدائم لترشيحات كافة الجوائز الادبية في أعوام صدورها. مثل «زهور البلين» عام ١٩٨٧. و «اعترافات في التلال» عام ١٩٩٠.

وكما سبق الاشارة فان الثمانية روايات التي كتبها رينالدي هي بمثابة تنويعات متشابهة على نفس اللحن. فالمكان دائما هو مدينة باستيا في كورسيكا. والنساء هن دائما شخصيات رئيسية. وخاصة أم الكاتب. كما أن الروايات كلها تدور على لسان الرواية. وهو دائما نفس الصبي رينالدي الذي غادر باستيا لأول مرة في عام ١٩٥٧. كما ان الموت يظل الهيكل الابدي الذي يمثل أمام الرواية. وشخصيات الروايات. وغالبا فان انجلو رينالدي لدى يختار في رواياته ان يكون البطل الرئيسي هو المكان، بالاضافة إلى شخصيات محورية. فهناك دائما مكان يتردد عليه الناس باستمرار. ولكل من هؤلاء

الناس حكايتهم . كأن يكون مقهى . أو مطعم ، أو فندق ، وهي كما نرى أيضا أماكن متشابهة .

ولو بدأنا بالحديث عن روايته « سيدات من فرنسا » فسرى ، بسهولة ، أنها مفتاح لقراءة كل رواياته . الا شبه بنسخ مطبوعة من هذه الرواية . فالرواية مكتوبة بجمل طويلة على غرار روايات مارسيل بروس . فهؤلاء السيدات من فرنسا يظهرن لنا من خلال ما يرويها الرواية ، الصغير السن ، من خلال حانوت أمه . وإلى هذا الحانوت يأتي بشر كثيرون . فهناك كولونيل سابق قام بالسفر إلى أماكن عديدة بحكم أعماله التجارية . أنه يبيع زهور الكرايزنتين في لفائف حريرية . يبيعها للارامل الداهيات إلى مقابر الأزواج . كما أن هناك شابا يتعرف على امرأتين تتظاهران بأنهما من أصل نبيل . وهناك الانسة لوزارى التى تأتى إلى المحل كل اربعاء . وهناك ايضا الشقيقتان مالميسينا اللتين تدعوانه للعشاء ذات ذات مساء .

والرواية مزخومة بالنماذج النسائية . فالرواية يتحدث عن أخته التى يتعامل معها كغلام من خالته اليدا التى قليلا ماتزور أمه . . وهذا الرواية ، كما يصوره انجلو رينالدى ، صبي مريض ، لا أمل في شفائه . لذا فهو ينظر إلى كل هؤلاء الاشخاص نظرة حزينة . وملينة بالكآبة .

ويقول رينالدى في مجلة لوفيل ليرير - أول ابريل ١٩٧١ - أنه لا ينكر وقوعه تحت تأثير مارسيل بروس : « لقد عثرت عليه في المكتبة . وأنا في الخامسة عشر . أثناء مرضى . في المنزل الذى كنا نسكنه في باسيتا . ولأن الاطفال المرضى لديهم الكثير من الصبر . فقد قرأت بروس و اكتشفت إلى أحد هو كتاب شمولي . فلم يوجد الكاتب الذى تناول العلاقات الاجتماعية بهذه الرقة والحساسية التى مارسها بروس . »

اذن فكل روايات انجلو رينالدى بمثابة اجترار لمرحلة زمنية معينة دون غيرها . وكما سئى فانها جميعا رواية واحدة . حيث تدور أحداث روايته « آخر عيد ميلاد للامبراطورية » في جزيرة كورسيكا التى يختار هنا ان يسميها امبراطورية ، والاحداث كلها تدور في ليلة واحدة باحدى المقاهى . وإلى هذا المكان جاء الجميع وكأهم على موعد . مجموعات صغيرة من ابناء الطبقة البرجوازية . والشخص شاهد على ما يدور في هذه الليلة هو صبي صغير . يقول ان ما يدور هنا يمثل قمة التناقض . فكل شخص بخفى في داخله سره الخاص . كما أن لكل منهم ذكرياته التى عليه ان يسترجعها مع رفيق يجالسها .

والام موجودة بشكل واضح في هذه الرواية . فهي صاحبة المقهى . تجلس أمام مائدتها الرئيسية ، تشرف على حركة المقهى . وتلقى الحسابات . أنها امرأة تدور في نفس الحلقة منذ سنوات ، عاشت في هذا المكان طيلة سنوات حياتها ، منذ أن ولدت إلى ان تموت . ولا شك ان وجود هذه الام يساعد في ان نجىء نساء كى يتحدث اليها ويصادقها ويتبادلن الثروة معها . .

وفي رواية « حديقة القنصلية » نرى ايضا نفس المكان الذى يتوافد عليه الكثير من البشر بحكم حاجاتهم الخاصة . والموت هو الشخصية الرئيسية في هذا المكان . فاعلى الذين يأتون كثيرون السفر ، والكثيرون منهم لا يأتون ثانية . هناك السيدة اثالين ، حارسة بوابة القنصلية . وهناك ايضا ماتيو . سائق التاكسي الذى يتحدث كثيرا عن الممثل المسرحى القديم لوى جوفيه . وهناك كونسولو الحساء التى اختفت في ظروف غريبة . هي مجموعة من الخطوط القصصية المتشابهة . يردد الرواية ، وهو ايضا صبي ، انه ممنوع من الاحساس . وهو ابن غير محبوب من امه : « لم افهم لماذا كانت أمى تدفعنى للمعاناة . ولماذا كانت

القناة سيكست تتعمد ان تشعرنى باذلال جنسى » .

يقول انجلو رينالدى في حديث نشرته مجلة « فوج » : « لست قادرا على ان اتكلم عن أمى الحقيقية . لأنها تتمتع بمكانة هامة في حياتى . فقد كنت ابنها الأوحده كانت ارملة فقيرة . وعانت الكثير من ويلات الحرب » .

رغم ان النقاد اتفقوا على ان رواية « زهور البلى » هي أهم أعمال رينالدى . رواية سابقة له ، بعد تصحيح الفقرات . وازافة فقرات أخرى . فالرواية تدور أحداثها في باسيتا . ويتحدث الراوية الصبي عن ابنة عمه التى تعمل حارسة لمقابر المدينة . وإلى هذه المقابر يأتي الكثير من الزوار ، هي نفس الرجل الذى كان يتاجر في الزهور في رواية « سيدات من فرنسا » . وهذه المرأة تدعى « وردة » أو « روز » لقد اشترت التخيل الموجود في منطقة المقابر . وفى هذه المنطقة راحت ترى الدواجن . ولكنها ذات يوم تقرر أن تترك كل هذه الممتلكات . وأن تشتري مكان جديد لتحوطه إلى مقابر مؤمنة ، ان « اجل البيوت هي المقابر القديمة » وهي متخصصة في بيع زهور البلى التى توضع فوق المقابر .

وحول استخدام الكاتب لضمير المتكلم في كل رواياته ، يرد انجلو لى حديث نشرته مجلة « حدث الخميس » في أول اكتوبر ١٩٨٧ قائلا : « لأن حياتى لا أهمية لها . وهى طريقة مفيدة لأن احدث عن نفسى قدر المستطاع . وهذا يفسر دوما الواقعة المذكورة في نفس الكتاب . ورواية « زهور البلى » هي قطعة منى . ولن تخرج ابدا عن ذاتى » .

وعن رؤيته المتشائمة في هذه الرواية وغيرها يرد رينالدى : « أنا شخص غير قادر على التفكير في المستقبل . فالحاضر يكفينى بكل اتساعه . وقد اردت ان اقدم من خلال شخصية « روز » امرأة وددت ان اكرمها . . . تعيش في عالم البحر المتوسط . امرأة ذات

قلب كبير . انها قريبة الشبه من الممثلة الايطالية أنا مانيانى » .

أما أحدث رواية نشرت للكاتب انجلو رينالدى فهي تختلف بعض الشيء عن أعماله السابقة وهى « اعترافات في التلال » التى تدور أحداثها في باريس في الخمسينات . المدينة تغيرت . لكن الناس لهم نفس الوجوه . فتحن في فندق تديره السيدة فرانكا التى تمثل الام الروحية للمكان . وهذا الفندق يتردد عايه الكثير من البشر . لقد تركت المرأة روما بعد سقوط موسلينى . هناك رواية بضع مسدسا في حقيبته خرج لتوه من السجن ويتوجه إلى نادى لتدريب الملاكمين . ويتعرف على شخص مهم بتاريخ حياة الامبراطور نابوليون الثالث .

وتدور أحداث الرواية في أحد أعياد الميلاد . حيث جاء الكثير من الزبائن والضيوف . هناك رجل سكير . وشاعر وشاب يدعى جوناس يتخفى في ملابس عمال الفندق . وهناك زوجان من الولايات المتحدة ونماذج أخرى عديدة .

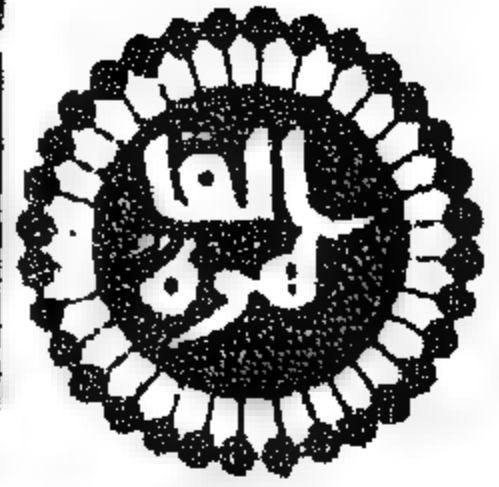
يقول رينالدى ان « حياتى المهنية هي الصحافة . أما حياتى الخاصة فهي الادب . الادب هو التميز . فتحن نكون سعداء عندما ننشر ما نكتبه . أحب الشعور الحميم الذى يأتينى وأنا أعمل مع الآخرين في الصحافة » .

وعن أسلوبه في الكتابة . وتواضعه الدائم تحدث قائلا : « كيف لا أكون متواضعا . هناك دائما فرق بين الكتاب الذى نود أن نكتبه وبين ذلك الذى ننشره . هناك دائما فرق بين الخطأ وبين الحقيقة . وعلى سبيل المثال . فأننا كثيرا ما نكتشف الكثير من الاخطاء ونحن نعيد قراءة ما كتبناه . لذا فأننا لست متواضعا . ولكننى واقعا »

عن مجلة الاكسبريس

١٩٩٠/١٠/١٩





## من المحلات العربية

ابن خلدون

والفلكور

قراءة في آراء

ابن خلدون

في الأدب الشعبي

د. عبد اللطيف البرغوثي

● نبذة عن  
حياة ابن  
خلدون

هو ولي الدين أبو زيد عبد الرحمن حمد بن خلدون الحضرمي التونسي .

ولد بتونس غرة رمضان ٧٣٢ هـ ( ٢٧١ - ٥ - ١٣٣٢ ) وتعلم بها .

تقلد نيبا بعد خطة الكتابة للسلطان أبي اسحاق ابراهيم الحفصي . ثم التحق بالسلطان أبي عنان المريني بفاس . ذهب بعد ذلك إلى الأندلس فاستقبله

سلطان بني الأحمر وانزله بقصره في غرناطة ، وصار الوزير الشاعر لسان الدين بن الخطيب صديقين . تنقل كثيراً بين أمراء المغرب محاولاً الإصلاح بينهم ، إلى نزل يأمله في قلعة بني سلامة من بلاد توجين بحبل ونشريس في المغرب الأوسط ( الجزائر ) سنة ( ٧٧٦ هـ - ١٣٧٤ م ) وهناك بدأ بتأليف تاريخه وتمكن خلال عزلته في تلك القلعة وهي أربع سنوات من اتمام المقدمة . وفي ( ٧٨٠ هـ - ١٣٧٨ م ) عاد إلى تونس فقربه سلطانها أبو العباس أحمد الحفصي واختصه بأسراره ،

وكلفه باتمام مؤلفه بأكمل ما تيسر له ورفع أول نسخة منه إلى خزانة السلطان . وفي سنة ( ٧٨٤ هـ - ١٣٨٢ م ) قصد ابن خلدون مصر فنزل بالاسكندرية ثم القاهرة ، وأخذ يبتث العلم ويلقى المحاضرات وجلس للتدريس في الجامع الأزهر واتصل بالسلطان برقوق الذي ولاه منصب قاضي المالكية بمصر ( ٨٧٦ هـ - ١٣٨٤ م ) . حج سنة ( ٧٨٩ هـ - ١٣٨٧ م ) ثم عاد إلى القاهرة وانقطع للعلم حتى وفاته ( ٨٠٨ هـ - ١٤٠٥ م ) ودفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر في القاهرة .

● آراء ابن  
خلدون في  
أحوال اللغة  
العربية في  
عصره :

(أ) لسان «مضر» أي اللغة العربية الفصيحة :  
- أن ملكة اللسان المضري لمهدة قد ذهبت ولسدت .  
- لكن لما كانت اللغات ملكات ، فإن تعلمها كان ممكناً شأن سائر الملكات التي هي صفات راسخة في النفس .

وجه التعلم لمن يروم تحصيل هذه الملكة أن يأخذ نفسه بحفظ كلام العرب القديم الجارى على أساليبهم من القرآن والحديث . وكلام السلف ، ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم وأشعارهم . ويحتاج مع ذلك إلى سلامة الطبع والفهم الحسن لمنازع العرب وأساليبهم في التراكيب ومراعاة التطبيق بينهما وبين مقتضيات الأحوال ( ص ١٠٨٠ - ١٠٨١ ) .

(ب) لغة «أهل الجبل» أي اللهجة العامية في غير المدن :  
- أن لغة العرب لمهدة لغة مستقلة مغايرة للغة مضر أي اللغة العربية الفصيحة .

- ولكن تلك اللغة تسير على

سنن المضري فيما يتعلق ببيان المقاصد بالدلالة .

- والذي فقدته هذه اللغة هو دلالة الحركات على تعيين القاعل من المفعول ، وحركات الأعراب في أواخر الكلم .

- وقد نجمت هذه اللغة عن فساد لسان مضر بمخالطة أصحابه للأعاجم بعد الاستيلاء على لملك العراق والشام ومصر والمغرب فصارت ملكة اللسان المضري على غير الصورة التي كانت أولاً ، فسانقلب لغة أخرى ص ( ١٠٧٥ ) .

اللهجة العامية  
في المدن :

- أن اللهجة العامية المدنية مغايرة جداً للغة مضر القديمة أي اللغة العربية الفصيحة ، كما أنها في الوقت ذاته مغايرة للغة «أهل الجبل» ولذلك هي لغة أخرى قائمة بنفسها ، ( ص ١٠٧٨ ) .

- أن هذه اللهجة المدنية تختلف باختلاف الأمصار فلهذا أهل المشرق مباينة بعض الشيء للغة أهل المغرب ، وكذلك أهل الأندلس معها . ( ص ١٠٧٩ ) .

- وعلى الرغم من الاختلاف المشار إليه إلا أن كلا من أصحاب هذه اللهجة «متواصل بلغته إلى تأدية مقصوده والابانة عما في نفسه» ، وهذا معنى اللسان واللهجة ، ( ص ١٠٧٩ ) .

الشعر الشعبي :

يبين ابن خلدون أن هذا الشعر الشعبي يتصف بما يلي :  
(أ) قد يهجم شعراؤه على المقصود هجوماً من أول كلامهم دون مقدمات .

(ب) يغلب على الشاعر أن يبدأ قصيدته بذكر اسمه ثم يقول ما يريد قوله .

(ج) هذا النوع من الشعر شاعت تسميته في أقطار المغرب العربي باسم «الاصمعيات» نسبة

إلى الأصمعي ، راوى البصرة المشهور .

(د) أساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه « ماعدا حركات الاعراب في أواخر الكلام ، فإن غالب كلماتهم موقوفه الآخر ، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الاعراب » ص ١١٢٦ .

نماذج من هذا الشعر :

يعرض علينا ابن خلدون عشرة نماذج من القصائد الغير مشككة في المقدمة ( ص ١١٢٦ - ١١٣٧ ) منها .

(أ) قصيدة على لسان الشريف ابن هاشم « ص ١١٢٦ - ١١٢٧ » يكي الجازية بنت سرحان ، أخت الحسن بن سرحان زعيم الملاحين ، ويذكر ظعنهما مع قومها إلى المغرب ، تقع القصيدة في عشرين بيتاً على البحر الطويل ومظلمها .

قال الشريف بن هاشم على ترى كبدى حوى شكت من ذفيرها

(ب) قصيدة في رثاء أمير زناتة ابن سعدى اليفرى « ص ١١٢٨ » وهو رثاء قصيد به التهكم ، وتقع في ثمانية أبيات على البحر الطويل . ومنها .

نقول نساء الحى سعدى وهاضبها

لها في ظعون الباكين عويل أيا سائل عن قبر الزنات خليفة إذ النمت متى لا تكون هيل أيا لطف كبدى عالزنات خليفة

قد كان لعقاب الجياد سليل قتيل فقى الميعا ذياب بن غانم جراحه كأفواه المراد تسيل

طلعات الزجل المربعة :

في سياق الحديث عن فنون الشعر الشعبي لدى أهل المشرق يشير ابن خلدون إشارة مقتضبة

للفاية لطلعات المربع من الزجل الشعبي بقوله « ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مغضباً على أربعة أجزاء » أى أربع شطرات للبيت الواحد منه يخالف آخرها الثلاثة في روية ، أن روى الشطرات الأربع يأتي على هذا النحو - أ - أ - أ - ب ، ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة ، شيها بالمربع و الخمس الذى أحدثه المتأخرون من المولدين ، ص ١١٢٥ .

الموشحات والأزجال في الأندلس :

يرى ابن خلدون أن الزجل الأندلسى المنظم بالعامية الأندلسية إنما ظهر بعد ظهوره الموشحات الأندلسية وجاء تقليداً لها ، فهو يقول « ص ١١٥٣ » .

« ولما شاع التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور ، لسلاسته وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على متواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه أعراباً ، واستحدثوا فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة بجمال بحسب لغتهم المستعملة » ويقرر ابن خلدون أن الطريقة الزجلية في عصره « هى فن العامة بالأندلس من الشعر ، وفيها نظمهم حتى أنهم ينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامية ، ويسمونه الشعر الزجلى مثل قول شاعرهم :

دهر لى نعتش جفونك وسنين وانت لا شفقة ولا قلب يلين حتى ترى قلبى من أجلك كيف وجع

صنعة السكة من الحدادين النار ترشرش والنار تلتهب والمطارق من شمال ويمين خلق الله النصارى للعزو وانت تغزو لقلوب العاشقين

أشهر الزجاليين المغاربة :

يلاحظ ابن خلدون أن الزجل انتشر في المغرب بتأثير الأندلس فهو يقول ص « ١١٦٠ » كان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير .

ويشير ابن خلدون إلى أن أهل المغرب نظموا زجلهم في أعرابهم مزدوجة كالوشح . بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عروض البلد « ص ١١٦٠ » .

ويؤكد ابن خلدون أن القطعة التى نظمها ابن عمير على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الأعراب الا قليلا استحسنت أهل فاس لونها لهذا « وولعوا به ونظموا على طريقته ، وتركوا الأعراب الذى من شأنهم ، وكثر سماعه بينهم واستعمل فيه كثير منهم ونوهوه أصنافاً إلى المزدوج والكازى الملعب والفزل . واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها » ص « ١١٦٢ » .

يقول ابن عمير الأندلسى : أبكاه بشط النهر الحمام على الفصون في البستان قريب الصباح

وكف السحر يحو مداد الظلام وماء الندى يجرى بشفر الأقاح باكرت الرياض والطل فيها افتراق

كثير الجواهر في نحور الجوار د، مع النواخير ينهرق انهرق يحاكى ثعابين حلقت بالشار لووا بالفصون خلخال على كل ساق ودار الجميع بالروض دور السوار

الزجل في المشرق العربى :

على الرغم من اتساع رقعة المشرق العربى ، وضخامة ثروته الادبية بما فيها الأدب الشعبى أى الثروة الزجلية الا أن ابن خلدون ، لأسباب عديدة ربما كان

بينها البعد الجغرافى وقلة المصادر الخاصة بالأزجال الشعبية المشرقية ، لم يكرس للموضوع الذى أسماه « الموشحات والأزجال في المشرق » سوى ثلاث صفحات تبدأ على منتصف الصفحة « ١١٦٦ » وتنتهى في منتصف « ١١٢٩ » من المقدمة :

١ - ان بغداد كانت المركز الزجلى الهام في المشرق العربى فقد كان لعامتها « فن من فنون الشعر يسمونه الموليا » ( ص ١١٦٦ ) .

٢ - ينقل ابن خلدون عن الصفى الحلى تعريفه للمواليا بقوله في ديوانه :

« ان المواليا من بحر البسيط ، وهو ذو أربعة أخصان واربع قواف ، ويسمى صوتا وبيتين ، وانه من مخترعات أهل واسط ص ١١٦٦ » .

٣ - انتشرت فنون المواليا من بغداد إلى القاهرة في مصر ، مراكز الموال في وقتنا الحاضر لا تزال في القاهرة وبغداد ، وتبع أهل مصر أهل العراق في هذه المجالات وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية ،

فجاءوا بالمجائب ، ص « ١١٦٦ » .

وتذكر الموسوعة العربية الميسرة أن أول من نطق به هو موالى البرامكة وأن أول موال نطقوا به هو :

يادار ابن ملوك الأرض أين العرس

أين الذين حووا بالقنا والترس قالت تراهم رسم تحت الأراضى

درس سكوت بعد الفصاحا الستهم خرس

وثمة ملاحظة أخيرة لا تدرى لماذا يصرداروسا الفلكلور ، على اعتبار الدوبيت نسوا من الفلكلور ، مع أنه شعر نصيح

عن مجلة « بيان » الفلسطينية تونس ١٩٩٠

العدد الثالث

عن مجلة « بيان » الفلسطينية تونس ١٩٩٠

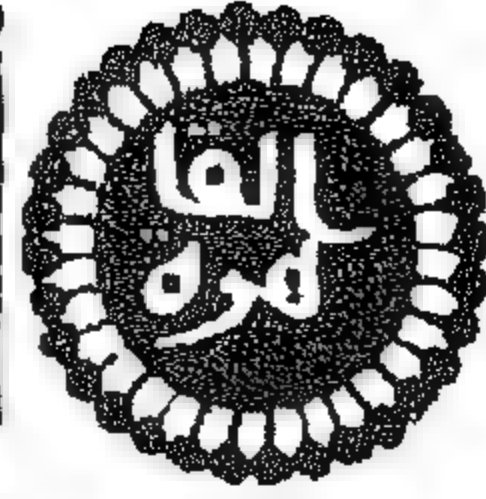
العدد الثالث

العدد الثالث





فن تشكيل



# عن معرض الفنان السعودي عبد الرحمن السليمان

أما محمد السليم — أحد الفنانين السعوديين الرواد — فقد قال « الفنان عبد الرحمن أقام عدة معارض ورأيت له من الأعمال الكثير، أما مثل هذا المعرض الذي تناول فيه عددا من الأبعاد حقيقة أثبتت فيه شخصيته الفنية وأسلوبه الذاق الحافل لهويته الفنية وأسلوب الفنان في هذا المعرض حمل شخصية البيئة الصحراوية والتكوين المعماري للبناء الشعبي في الجزيرة العربية ».

كما أن الدكتور أحمد الضبيب مدير جامعة الملك سعود الذي افتتح المعرض قال « أعجبت كثيرا بالخط الفني المتميز الذي يتناوله الفنان، وسررت بإرتباط الفنان ببيئته وعاداته وتقاليده واستجلاءه المأثورات الشعبية والمظاهر السائدة وتوظيفها توظيفا فنيا معبرا ».

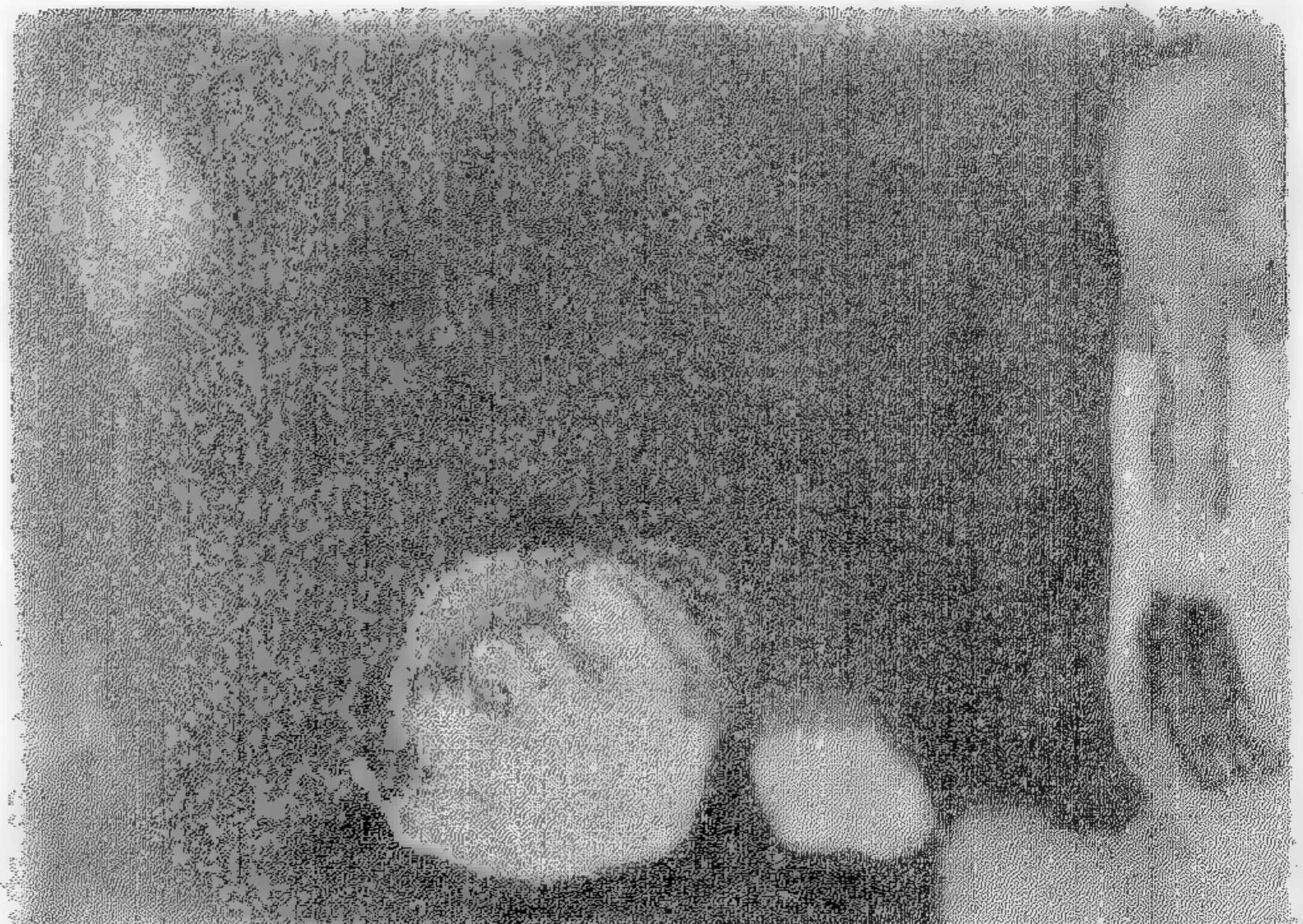
ومن التعليقات التي نشرتها بعض الصحف السعودية عن معارضة السابقة فقد نشرت جريدة القادسية في ١٩٨٧/١١/٩ بقلم عماد نوري :

تتمى تجربة الفنان السعودي عبد الرحمن السليمان إلى جيل الشباب .. أي الجيل الذي ظهر في أواسط السبعينيات .. ومثل هذا الانتهاء، كما عند الفنانين العراقيين، لا يتقاطع مع التجارب السابقة أن لم يكن امتدادا لها. ولكن ثمة خصوصية لهذه المرحلة يمكن التوقف عندها في تجربة الفنان عبد الرحمن السليمان، ففي هذه التجربة محاولة للتجديد تأخذ من المراحل السابقة بعدها التجريبي كما تسعى عبر التعرف على التجربة العالمية إلى خلق معادلة جدلية تميز هذا الجيل بخلق أكثر

ولقد اشتمل المعرض على مجموعة من أعمال الفنان التي نفذت خلال الست سنوات الأخيرة من ١٩٨٥ — ١٩٩٠ وتناول خلالها موضوعات من البيئة الشعبية في المملكة .. كما دل على ملامح فنية يعمل الفنان على تعميقها ولقد زار المعرض عدد من الفنانين السعوديين والعرب الذين سجلوا انطباعاتهم عنه ورأوا فيه تميز الفنان قال الدكتور محمد الرصيص أن « الفنان يقدم تجربة متجددة لمفهوم التجريد ضمن فنان المملكة .. ومحاولة الأخ السليمان دعوة لوضع الإنسان العادي على المحك للتذوق وطرح التساؤلات ومن ثم الإستزادة وهو ما نأمله جميعا ».

أقام الفنان السعودي عبد الرحمن السليمان خلال شهر ديسمبر الماضي معرضا لأعماله التشكيلية بقصر الثقافة بحي السفارات بالرياض واشتمل على خمس وثلاثين لوحة.

ولقد نظمت المعرض جمعية الثقافة والفنون بالرياض وأصدرت دليلا تضمن عددا من صور اللوحات المعروضة ودعت له عددا من المسؤولين والمهتمين والفنانين. وقد حظى المعرض بحضور جماهيري واسع خلال أيام المعرض العشرة.





الابعاد محلية دون الوقوع في البعد الشكلي أو الزخرفي أو حتى الحروفي .

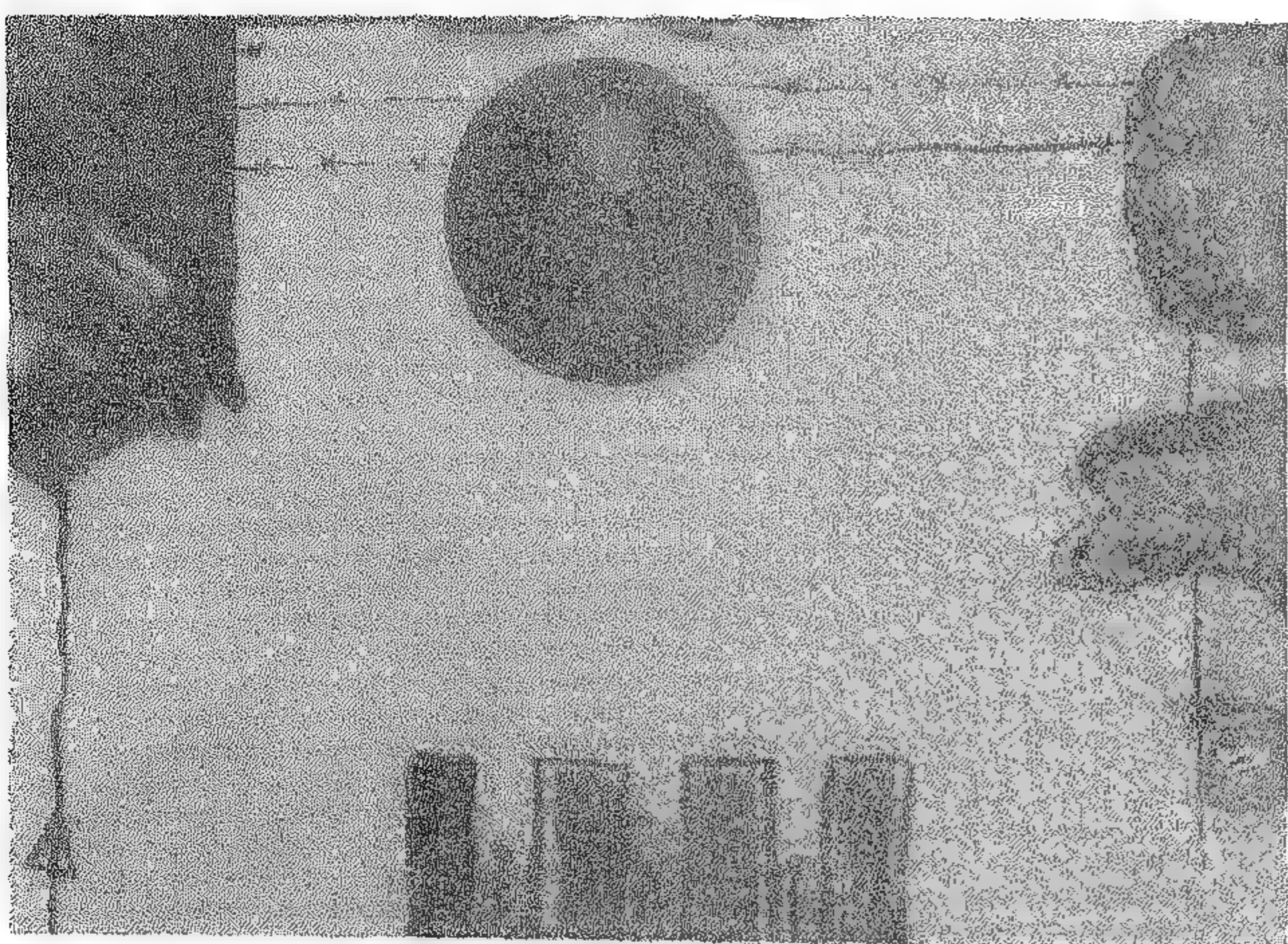
فالفنان يدرس البيئة المحيطة ببعدي المعماري غالباً .. كما لا يهمل دراسة الوحدات الجمالية .. في الوقت نفسه يحاول جاهداً استصدار المغزى المعاصر للتشكيل لعل صعيد التكوين فحسب .. بل على صعيد استلهاهم الرموز ..

وبالتالي يتوصل الفنان لوضع معادلة تنتمي لهذه المرحلة في التشكيل العربي المعاصر ، أي مرحلة السبعينيات وما بعدها ايضاً . وهنا يظهر جهده التقني والتجريبي غالباً . فهو لا يكرر الوحدات أو الرموز الا كجزء من الأسلوب .

ومع أن هذه الوحدات معروفة في تجربة الرسام العربي عامة ، الا أن الفنان السليمان يحاول توظيفها لصالح لوحة ذات معنى جديد . أي أن الفنان يتوغل في عمق النفس حتى تكاد تكويناته الفنية البصرية تكون مرآة لداخله . واعتقد اننا بالقدر الذي نستمتع فيه بالبعد الجمالي المتحقق في اعماله نتوقف عند الحالات والافكار المعالجة في هذه اللوحات . فهناك دوائر ومربعات ومستطيلات ومثلثات .. وهناك عائلة لونية متكاملة ..

فالمربع يرمز لبعد نفسي مثلما ترمز الدائرة — القمر مثلاً — لبعد آخر . كما أن البناء الهرمي والدائري يذكرنا بالفن العربي المعاصر .. ثم أن الألوان المستمدة من المحيط .. أي الألوان الحادة مثل الاحمر والاصفر .. الخ تفصح عن دراسة الفنان للبيئة ومدى تأثيره الشعوري أو اللاشعوري بها .. أي اننا هنا ازاء معادلة هذا الجيل : كيف تتحقق معادلة الخارج بالداخل في تأسيس تجربة لا تتقاطع مع التجارب السابقة أن كانت في السعودية أو في الوطن العربي .. اضافة للتجارب العالمية .

لكننا لا نرى الفنان يتطرق في استعمال الاشكال أو حتى الرموز .. ولا يتطرق في الانحياز إلى الموضوع



بينها .. فمثلاً لا يمنح الشكل ، أي شكل كان ، قيمة مستقلة الا من خلال المعنى المراد التعبير عنه ..

كما لا يمنح المعنى ، قيمة الا من خلال الاشكال ، بكلمة واحدة .. ولهذا نراه ، عبر بحثه ، يكتشف .. أي يتوصل إلى تجارب تقوده إلى تجارب جديدة .

وهنا تظهر مهارته بالبحث عن المعنى في التجربة الفنية .. المهارة التي جعلته يدرس ، مثلاً التجارب السابقة ، ويتأمل البيئة ، والحياة الشعبية ، والمعمار كفن مستقل .. والفن العربي المعاصر .. والفن العالمي ودراسة مشكلاته .. أي المهارة التي جعلته لا يكرر نموذجاً واحداً ، بل العمل على تطوير التجربة ، من خلال الوعي بالتاريخ الفني العام — العالمي والعربي — والمحلي — لتحقيق معادلة الذات بالموضوع .

وهنا يمكن ملاحظة أن تجربة عبد الرحمن سليمان تنتمي اصلاً للجهود الفنية العربية المختلفة ، في سياق بلورة ملامح رؤية عربية معاصرة ..

ومثل هذا الجهد ، من قبل فنان شاب (١٩٥٥) وقد شارك في الكثير من المعارض داخل المملكة وخارجها ،

يضعنا في سياق المستقبل الخاص ببلورة نتائج جديدة لمدرسة عربية في الفن وفي الرؤية الجمالية . ومثل هذا الجهد ايضاً ، يذكرنا بجيل من الرسامين العرب يبدعون في سياق تجذير هذه الرؤية والفنان عبد الرحمن السليمان واحد منهم .

- ولد بالاحساء عام ١٣٧٥ هـ — ١٩٥٥ م .
- دبلوم معهد المعلمين عام ٩٣ — ١٣٩٤ هـ — ٧٣ — ١٩٧٤ م .
- بعض الدورات في التربية الفنية .
- يدرس حالياً في الكلية المتوسطة للمعلمين بالدمام .
- محرر صفحتي الفنون التشكيلية بجريدة اليوم «السعودية» .
- رئيس لجنة الفنون التشكيلية بفرع جمعية الثقافة والفنون بالدمام .
- عضو اللجنة الدائمة للمعارض بجمعية الثقافة والفنون .
- عضو مؤسس لجمعية أصدقاء الفن التشكيلي لدول الخليج العربية .

#### معارض : خاصة :

- أقام معرضه الشخصي الأول بالدمام عام ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ م .
- إقامة معرضه الشخصي الثاني



بطنجه بالمملكة المغربية عام ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

#### معارض مشتركة داخلية :

- المعرض الأول بنادى الاتفاق بالدمام عام ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .  
- معارض مكتب رعاية الشباب بالمنطقة الشرقية منذ عام ١٣٩٥ - ١٤٠٧ هـ - ١٩٧٥ - ١٩٨٧ م .  
- معرض شباب الشرقية بالرياض .  
- المعارض الجماعية التي نظمتها الرئاسة العامة لرعاية الشباب بمختلف مناطق المملكة .  
- المعارض الجماعية التي نظمتها جمعية الثقافة والفنون بمختلف مناطق المملكة .

- معرض شركة الزيت العربية المحدودة بالخفجي «فنانون سعوديون وكويتيون» في الفترة من ١٣٩٩ - ١٤٠٧ هـ .

- ١٩٧٩ - ١٩٨٧ م .  
- المهرجان الوطني للتراث والثقافة بالجنادرية في الأعوام ٥ - ٦ - ١٤٠٧ هـ - ٨٥ - ١٩٨٧ م .  
- معارض دار الفنون السعودية بالرياض «الصالة العالمية للفنون التشكيلية» .

- المعرض الجماعي الأول بالجبل عام ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م .

- معرض روشن الأول للفن السعودي المعاصر بجدة عام ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

- المعرض الأول للحرف العربي بالدمام عام ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .  
- معرض الفن العربي الاسلامي بصالة ابتكار بجدة عام ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

- الأسبوع الثقافي الأول لمكتب رعاية الشباب بالمنطقة الشرقية عام ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .

- معرض اصدقاء الفن الخليجي بمدينة الرياض وجدة ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

#### معارض مشتركة خارجية :

- مهرجان الشبيبة بسلطنة عمان عام ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

- مثل المملكة في الأسبوع الثقافي السعودي بالجزائر عام ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .

- معارض الفن السعودي المعاصر بالهند عام ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .  
- وتركيا عام ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .  
- ايطاليا عام ١٤١٤ هـ - ١٩٨٤ م .

الكويت عام ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م دولة الامارات العربية وسلطنة عمان ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

- المعرض التاسع والعاشر والحادى عشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت في الأعوام ٥٥ - ٥٧ - ١٤٠٩ هـ - ٨٥ - ٨٧ - ١٩٨٩ م .

- معرض اصدقاء الفن التشكيلى الخليجي بدولة الإمارات العربية وقطر والبحرين والكويت ومصر وتونس وأسبانيا والأردن وألمانيا الغربية وجمهورية الدومينيكان في الأعوام ٥٥ - ١٤٠٩ هـ - ٨٥ - ١٩٨٩ م .

- معرض الثقافة والسياحة العالمى الثانى بمدن أنقرة واسطنبول . بتركيا وروما بإيطاليا عام ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

- معرض الثقافة والسياحة العالمى الثانى بمدن أنقرة واسطنبول بتركيا وروما بإيطاليا عام ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

- معارض اكسبو ٨٦ للنقل بفانكوفر «بكتندا» عام ١٤٠٦ هـ - ١٩٩٠ م .

- معارض الرياض والمملكة بين الأمس واليوم ببريطانيا وفرنسا ومصر والولايات الأمريكية في الأعوام ٥٦ - ١٤١٠ - ١٤١٠ هـ - ٨٦ - ١٩٩٠ م .

- مهرجان بغداد العالمى الثانى للفنون التشكيلية «الفن للانسانية» عام ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .

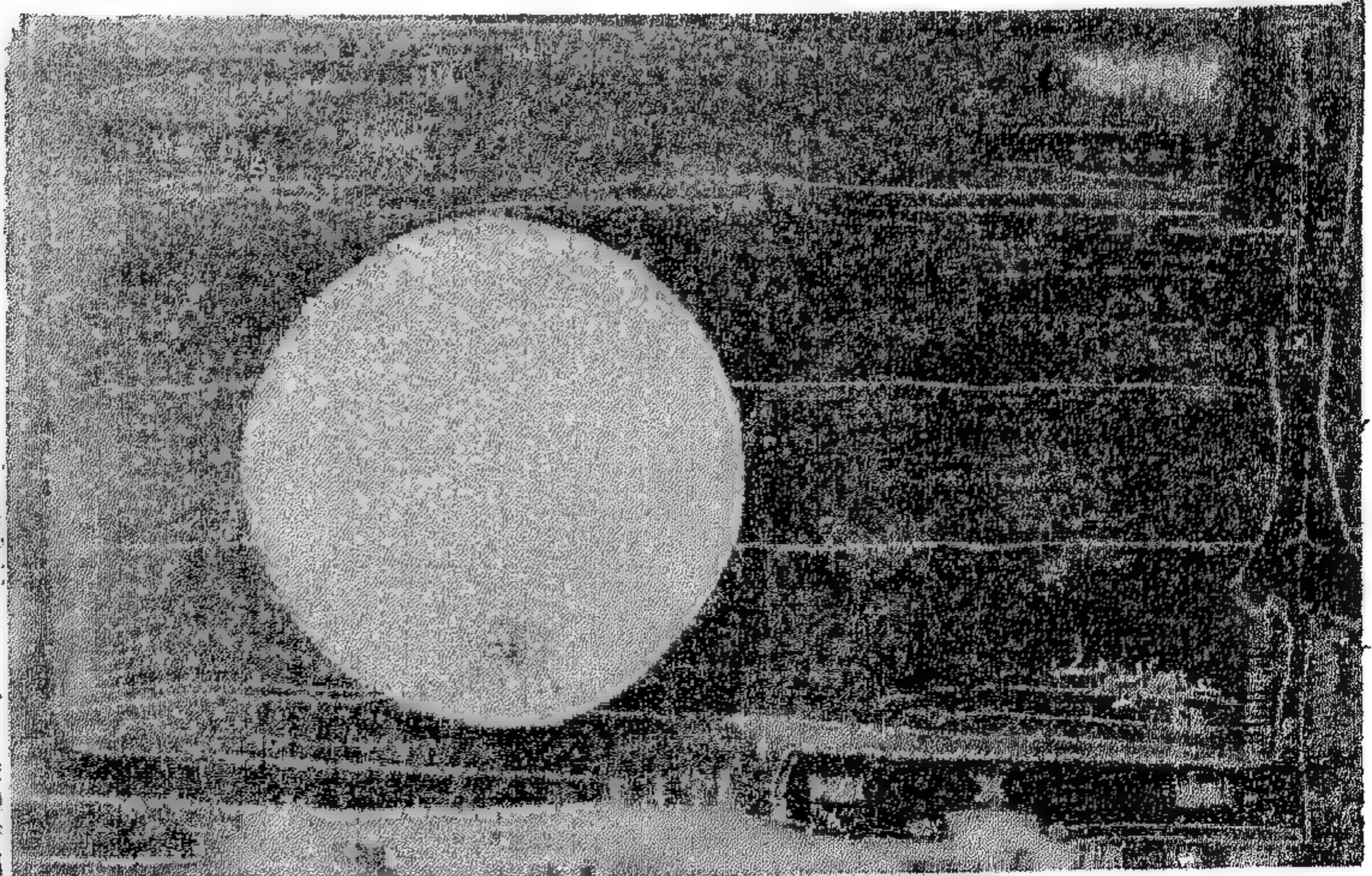
- مثل المملكة في المهرجان الوطنى بالشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة عام ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .

- معرض الفن التشكيلى السعودى بالقاهرة بجمهورية مصر العربية عام ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

- المعرض الدورى لدول مجلس التعاون بالرياض عام ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

- معرض الفن المعاصر للدولة الإسلامية بمدينة لندن ببريطانيا عام ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

- معرض الفضاء التشكيلى بمناسبة انعقاد المؤتمر العالمى الخامس لجمعية





## بقية الصفحة الأخيرة

حيث يكون الأديب منهمكاً في ابتلاعه الطعام ؛ ( بالطبع سيعود الصحافي إلى مكتبة ليترتب ( المسائل ) بحيث يبدو محاوراً ذكياً ونداً عنيداً ) . هل هناك داع لنقول .. إن الأديب أو القاص أو الشاعر عندما ألقى عليه السؤال .. اعتدل في جلسته وثبت قناع المعلم ؛ وبعد تنهيدة قصيرة ؛ اتبعها بنظرة عحلة في سماء الغرفة أو النادي أو المقهى أو اتحاد الكتاب أو اللائحة ثم يبدأ في سرد قصة الأدب وتطوره منذ ( الحروف المسارية الأولى ) و ( رسوم الكهوف ) و ( جبل قاف ) إلى ميشيل فوكو وكاواباتا مروزا بطاغور وكفافيس وناظم حكمت .. بالطبع مع ترديد ( أفعل التفضيل ) في كل جملة .

( أفعل التفضيل ) تلك التي تعقب الضمير ( أنا ) الذي يرد في الحديث الذي تغلب عليه سمة التواضع .. ذلك أثناء محاولاته ، بين فقرة وأخرى ؛ تثبيت النظارة على أرنبة أنفه ومعها تثبيت قناع الأستاذية والريادة .

قد يصرخ أحدهم بأنه : ( أول من رفع الفعل المضارع ) !! ويؤكد آخر أنه : ( أول من وضع النقاط على الحروف ) !!

ويصرخ ثالث — مستميتاً — بأنه ( أول من اكتشف الفاصلة — الفارزة ) !!

وينفى رابع ذلك ويضيف أن له سبق في هذا المجال . بل ويزيد إنه ( أول من استعمل « الجملة الاعتراضية » في الكتابة العربية .. ) لكونه كاتباً ثورياً .. ومعتزلاً دائماً ..

.....

ويجتمعون كل مساء .. وتكون هذه الحوارات فاكهة الفراغ السرابي الخادع ، ومن الغريب والمؤلم معاً أنهم جميعاً يعتقدون حاجي الدهشة ليتساءلوا : لماذا لا يرقى الأدب العربي إلى مستوى هموم الأمة ؟ ولماذا يظل هامشياً على واقع الحياة ؟؟ ◆

الثقافية والصفحات الأدبية وكثرتها ، واعتادها لناشئة غير راسخين ، إلى حد جعلها تستوفي مادتها بلا انتقاء للنوعية ؛ فحاجتها إلى « الامتلاء » أكبر مما هو متوافر من « الجودة » لذا أصبح من المألوف أن يطالبك قاص أو شاعر ؛ لم يصدر كتابه الأول بعد ومازالت سطورهِ تراجع وتصحح لدى محرر ما في إحدى المجلات ، يجابهك بسؤاله عما إذا كنت قرأت ذلك الحديث الذي أجراه ؛ متفضلاً ؛ مع مندوب مجلة ( نجوم الظهر ) التي تصدر في ( بحر العواصف ) ويردف : لقد قلت فيه كذا .. وكذا .. وحين تلوذ بالصمت قرفاً .. يتهمك بالجهل .

ربما ابتعدت قليلاً ؛ ولم ولن أبتعد ؛ عن هذه الصورة المضحكة لأقول إن إنشغال نقادنا وامهاكهم في التنظير للنقد ؛ وترفعهم عن النقد التطبيقي « الذي يتناول الإبداع السائد والمنشور ؛ وعزوفهم عن هذا النوع من النقد بما يشبه من عداوات ومشاحنات ، أحياناً ؛ فضلاً عن التورط في إبداء الرأي أو الموقف ؛ كل هذا نصب من المبدعين نقاداً . فليس هناك ناقد يتصدى لهم ليصبح : هذا حق .. وهذا باطل . وإذن فقد خلاهم الجو .. وهم في حواراتهم يبيضون .. ويصفرون ..

في مثل هذا الحوار / المستنقع ؛ يلبس الأديب أو القاص أو الشاعر قناع المعلم . [ .. ] ويأسلام لو بدأ الصحافي الشاب حواراً بسؤال مثل : حدثني عن تجربتك [ .. ]

في الغالب يأتي هذا السؤال من صحافي لم يقرأ شيئاً للأديب الهام .. وهو يريد من الأديب الفذ — اعتماداً على الانا المتضخمة — أن ينقله ويملأ الشريط أو الصفحات . ويهتبل الأديب الشهم الفرصة فلا يضيعها ؛ وينهمر الكلام كالطوفان ؛ ويلتقط الصحافي خيطاً من هنا وحرفاً من هناك .. فيشارك بينت شفة أو إيماءة مكتوبة ؛

مستكشفى الفضاء عام ١٤١٠ هـ — ١٩٨٩ م .

الجوائز :

— الأولى في المسابقة الثانية لفرع جمعية الثقافة والفنون بالاحساء عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م .

— الثانية في المسابقة الأولى لفرع جمعية الثقافة والفنون بالدمام عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م .

— الأولى في المعرض السابع للفن السعودي المعاصر بالرياض عام ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٥ م .

— الثالثة في المعرض العام التاسع للمقتنيات بالرياض عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م .

— شهادة تقدير من المعرض العام العاشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت عام ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٧ م .

— الأولى في المعرض الثامن للفن السعودي المعاصر بالرياض عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢ م .

— الأولى في المعرض التاسع للفن السعودي المعاصر بالرياض عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩ م .

— الميدالية الذهبية في المعرضين التاسع والحادي عشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت عام ٠٥ — ١٤٠٩ هـ — ٨٥ — ١٩٨٩ م ◆

المقتنيات :

— بمحترف الثقافات « الكسبك » — بالمتحف الوطني الأردني « عمان » .

— بالرئاسة العامة لرعاية الشباب بالرياض .

— بفرعي جمعية الثقافة بالدمام والاحساء .

— بعض المقتنيات الخاصة في بعض الدول العربية .

م . م



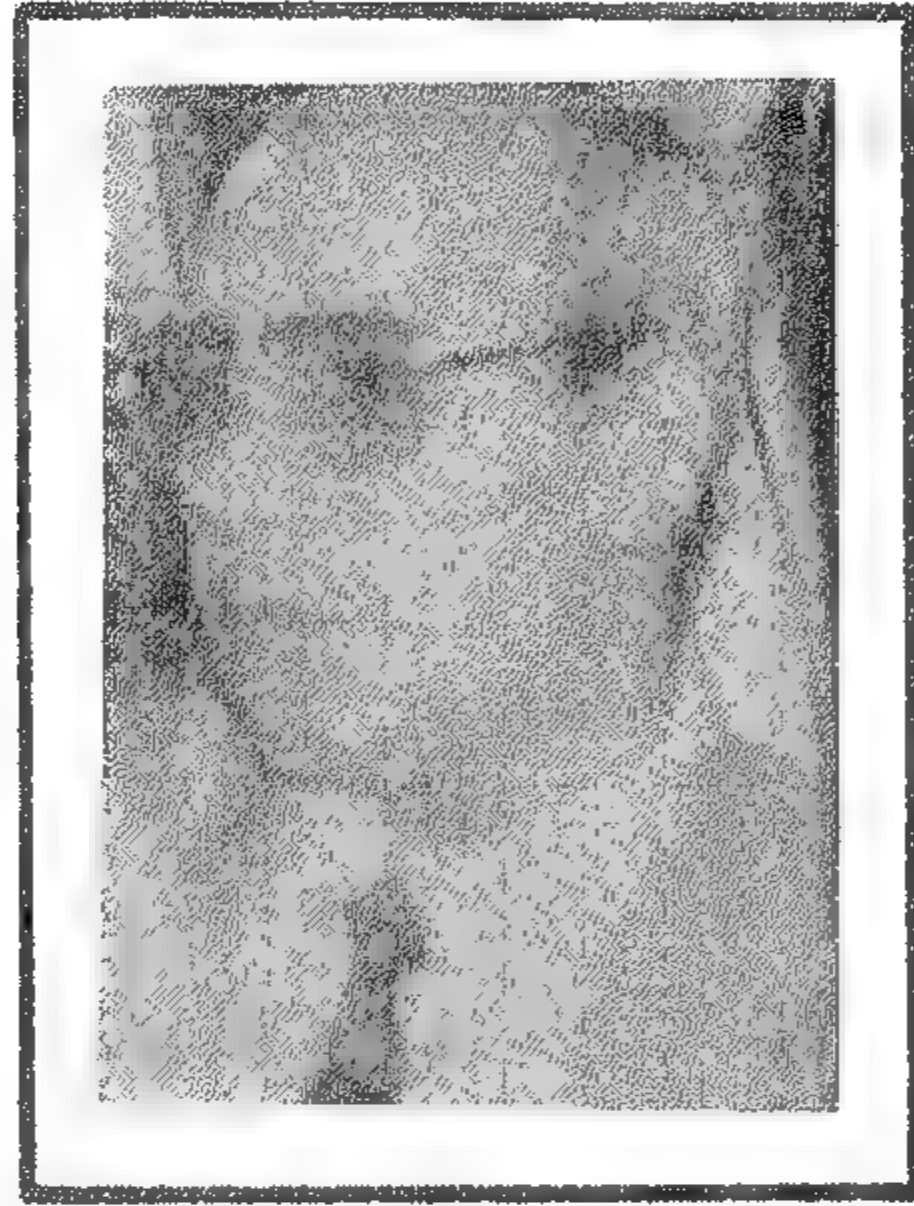
الابداع . ويحلم بإضافة الجديد والمثري إليها ، ويثابر على تعميق ثقافته ليرقى بقرائه ؛ حتى يرفده بزخم مفيد ومعين لا ينضب .

والإعلام — من جهة أخرى — عليه أن يعيد تفكيره وحساباته في فكرة (النجومية) ويحذر الانزلاق وراء متطلبات (الجمهور) لا ولا تسحبه سياسة إلقاء الضوء على (الشائع) فيضهم إلى حقل العاملين فيه من يحرفهم تيار الاستسهال . وعلى الصحافة الأدبية — أيضاً — أن تزن في تقديم المبدع وتقويمه وتقييم دوره . فلا تغفل عنه إن كان فاعلاً ومؤثراً . ولا تسطحه بالتناول الفج ، أو الإغراق في تمجيده بسطور أقرب إلى الطبل الأجوف .

تذكرت ذلك . وقد اجتمعت بين يدي على فترات متباعدة ، مجموعة من الحوارات واللقاءات الفلذة التي أدلى بها نفر من عباقرة الابداع في أدبنا العربي الحديث ؛ في مجالات القصة والرواية والشعر والمسرح . . . وخلافه بعضهم لم يلتفت إلى الشراك الذي وقع وأوقعه فيه الصحافي المحاور فقاده إلى (مستنقع التصريحات) ؛ وبعضهم تردى تحت سطوة (شهوة القول) إلى ما يضحك ؛ والبعض الآخر رأى في هذا الحوار (انجازه الأدبي الوحيد) فعكف على الإجابة — عن الأسئلة — بجهد لم يتوافر في إبداعه ولن . . .

الغريب أنهم — على اختلافهم — مجمعون على صفة (الريادة) ، فكل منهم رائد (وهي غير الرتبة العسكرية بالطبع) ؛ وكل منهم متفرد بعبقريته . وهم متفقون — بلا اتفاق مسبق ؛ إذ يصعب ؛ أو يتعذر ، بل يستحيل اتفاقهم — على أنهم ؛ كل منهم على حدة ؛ مضطهدون من قوى غيبية مجهولة ، اختلفوا في تشخيصها . فهي (التقذ) حيناً ، و (الدولة) أحياناً .

في مثل هذه الحوارات . التي اتسمت لها مآسينا الثقافية والتي امتدت على رقعة وطننا العربي الكبير . ولن نتطرق إلى أسباب شيوعها وانتشارها ، التي منها بل أهمها : تعدد المجلات



لي في خاتمة المشهد المتكرر ، ذات مرة . إن علاقته بالصحافة والأعلام تقوم على عدم التهالك . وأحياناً على التجاهل ، من ناحيته ، فالصحافة والأعلام كالمرأة أن أبديت لها ودأ ؛ نفرت منك ، وإن أظهرت ازدراءك — على حبك لها — تمسحت بك كاهرة .

وكنت أرى رأيه في عدم التهالك على الأضواء . واختلف معه في نقطة (الازدراء المصطنع) . إذ يجب أن تقوم العلاقة بين المبدع الحقيقي والصحافة الأدبية على الاحترام والتقدير والائتران في أداء كل منها لدوره في إطار فهم واع لهذا الدور . فالمبدع — في مناخ ثقافي صحي — ليس شاغله أن يضع وجهه أو عقله في مهيب الأضواء وومض الكاميرات . المبدع الجاد ينصرف إلى تطوير أدواته ؛ ودعم صلته بمناخ الثقافة الأصيلة والمتطورة ؛ والتغفل في أحياق هموم مجتمعه ، وتجاوز الحاضر والآني إلى آفاق المستقبل بأناة وفهم ؛ وهو يعمل بدأب على تجاوز إنجازاته وإنجازات غيره في مجال

## أحمد عنتر مصطفى

العلاقة بين المبدع المثقف والصحافة الأدبية أعمق بكثير مما تطالعنا به بعض الصفحات والملاحق الأدبية ، وما تصفنا به في صباحات كثيرة عبر تلك المحاورات العبقريّة التي نصر على إجرائها الصفحات الأدبية .

فهل اتساع الرقعة الأدبية — في وطننا العربي — وتعدد الصفحات والمجلات الأدبية مبرر للذبح وانتشار انصاف الموهوبين والمبدعين والمثقفين 1199

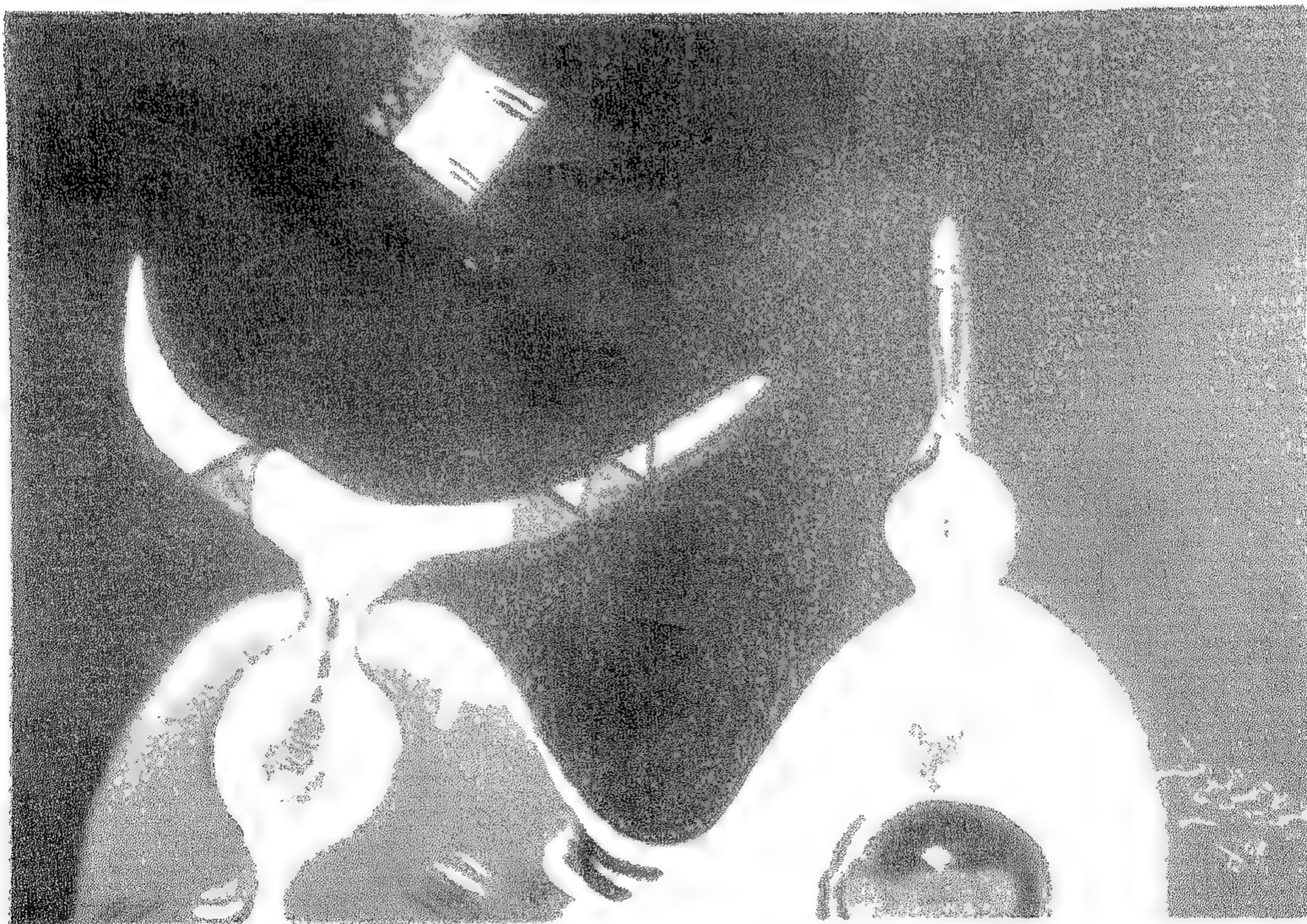
أم أن الصحافة الأدبية مهنة من لا مهنة له حتى استوعبت كل من سولت له نفسه — الأمانة بالسوء — أنه أديب . واحتضنت كل من تعثرت به خطواته العرجاء على طريق الابداع . فأوى إلى عمود صحفي أو قسم أدبي يمارس من خلاله موهبه السطحية ، ناشباً أو مجرباً في عباد الله قلمه المثلم . . هل الصحافة الأدبية من لا مهنة له ؟

سؤال نظرحه ببراءة ونجرد . . . في أمسية واحدة . ألح الصحافي الشاب ؛ ولأكثر من مرة ؛ على الشاعر أن يجري معه حواراً ؛ وفي كل مرة كان الشاعر يتخلص ؛ أو يتملص منه ؛ ومع الضغط بالإلحاح أضطر الشاعر إلى أن ينهره ويزجره في النهاية .

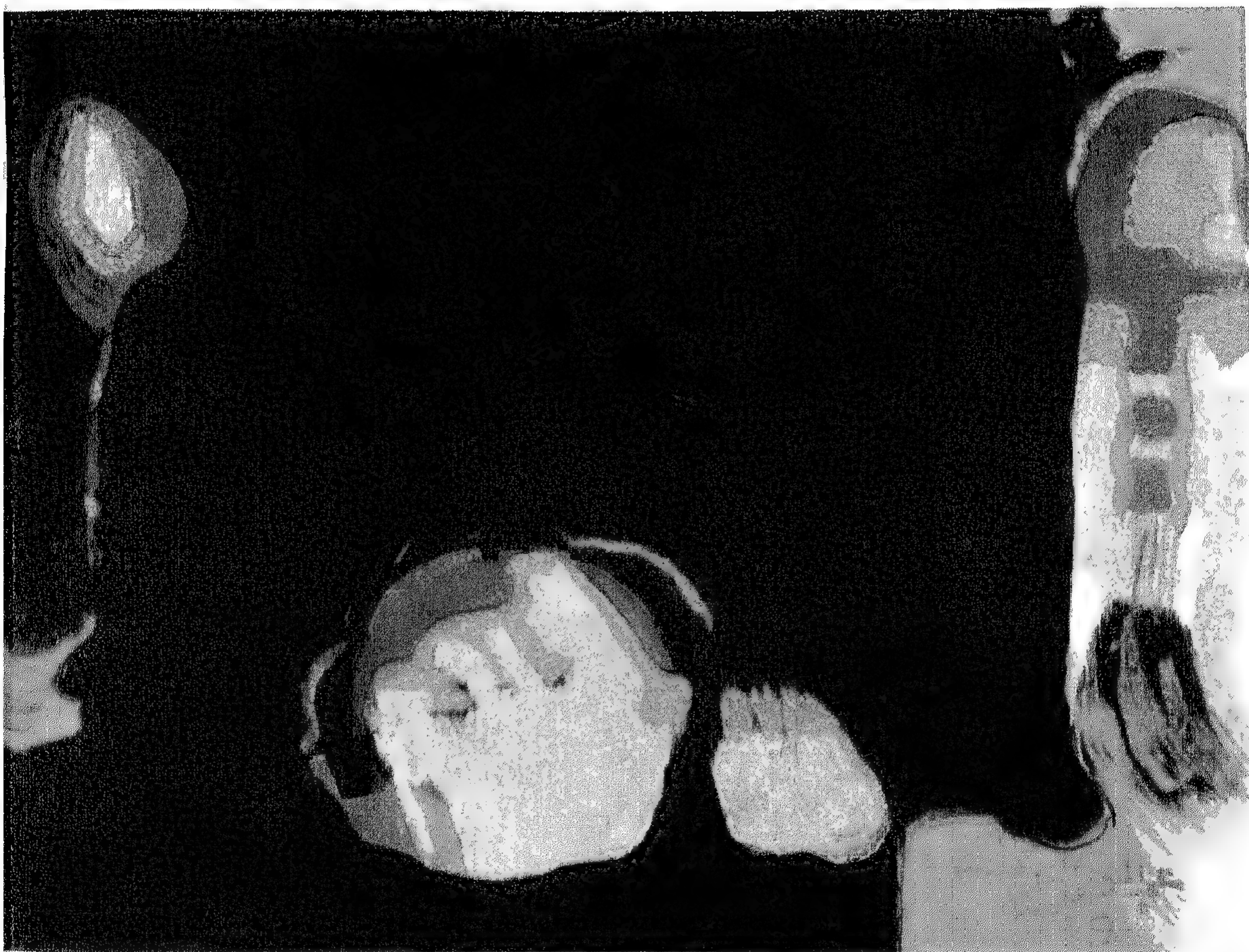
رأيت هذا المشهد أكثر من مرة ، على فترات متباعدة من عمر صداقتي للشاعر الراحل (أمل دنقل) . وقال



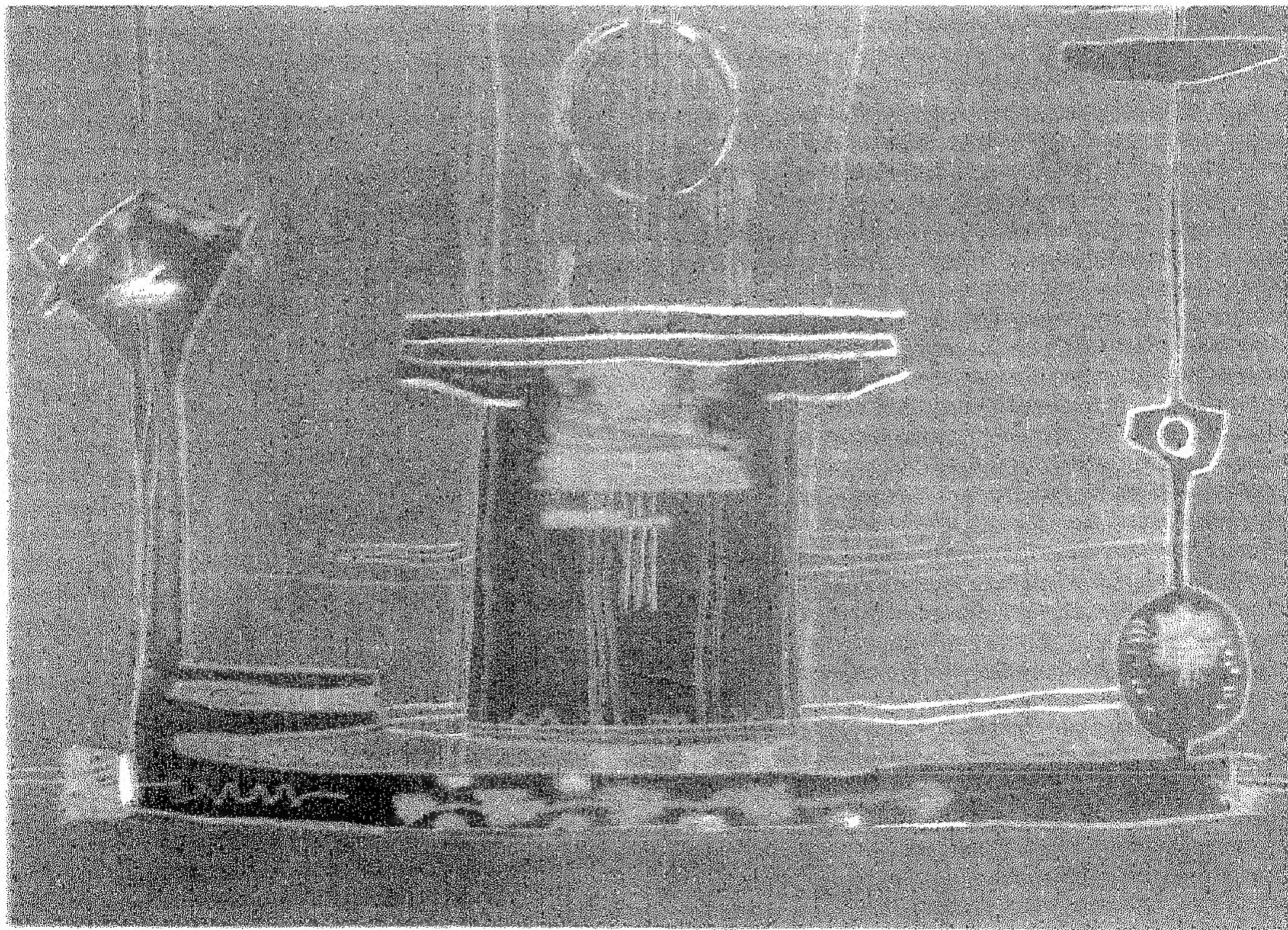
# عن معرض الفنان السعودي عبد الرحمن السليمان



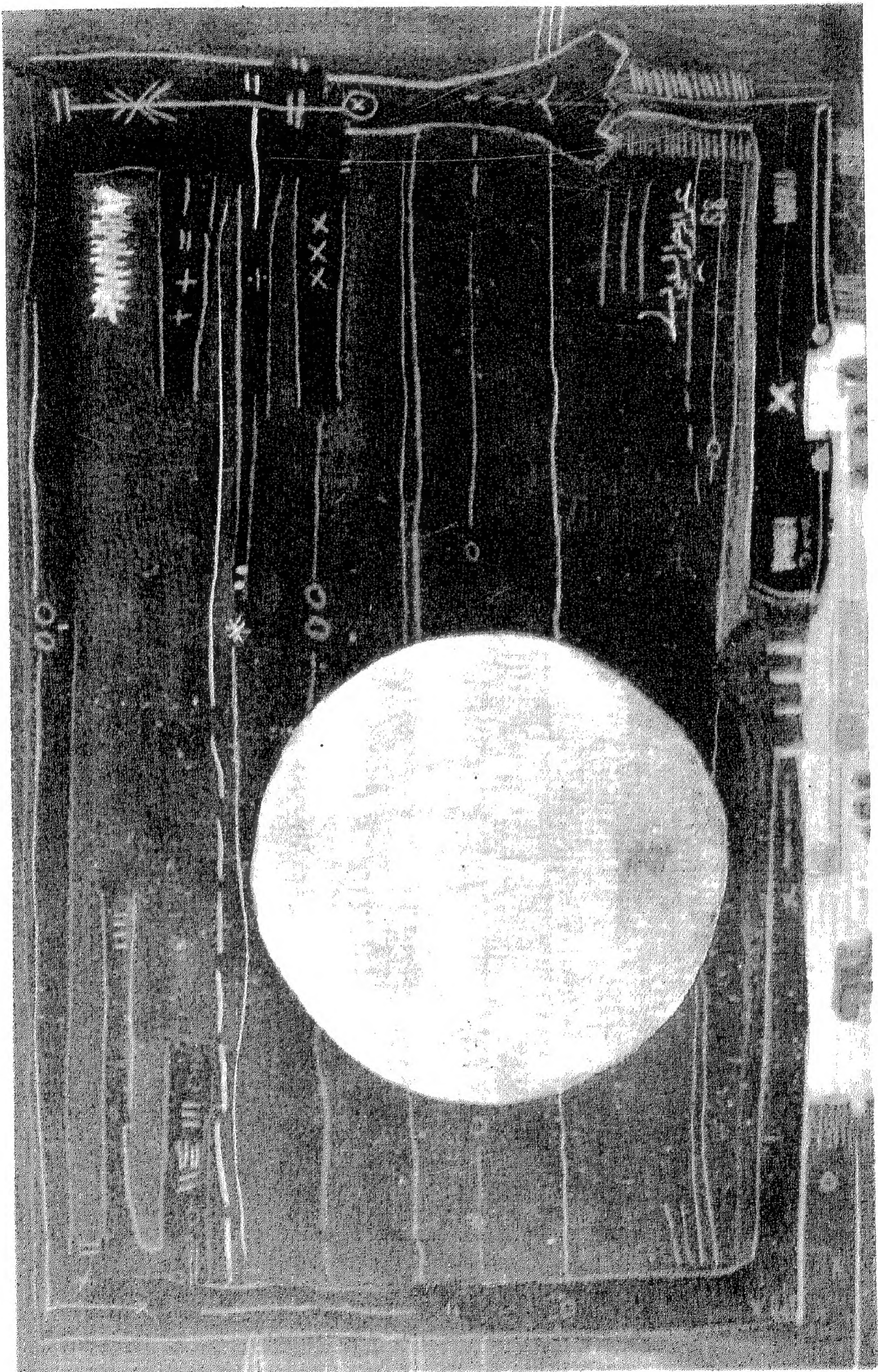














إلى المرحى  
للفنان التونسي على بن سالم





# القاهرة

## المجلة الثقافية الأولى

تشكر قارئها الأعزاء على ثقتهم  
الغالية ، وسؤالهم الدؤوب عنها أثناء  
احتجاجها في الأشهر الأخيرة .

وإذ تعتذر لهم عن هذا الانقطاع ،  
وعن تأخر هذا العدد الذي كان ميعاد  
ظهوره منتصف مارس ١٩٩١ ، لترجو  
تلبية رغباتهم الأدبية ، والفكرية ،  
والفنية ، بمواصلة إصدار أعدادها  
الممتازة المتخصصة ابتداء من العدد  
القادم بمشيئة الله . . .

وإلى لقاء كريم